
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07196 693 1

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

GLUCK

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Rossini, par Lionel DAURIAC.

Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.

Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.

Hérold, par ARTHUR POUGIN.

Mozart, par Camille BELLAIGUE.

Schumann, par CAMILLE MAUCLAIR.

En préparation .

Chopin. — Wagner. — Auber. — Beethoven. — Schubert. — Berlioz. — Weber.

Par MM. Elie POIRÉE ; Louis de FOURCAUD ; Charles MALHERBE ; Vincent d'INDY ; BOURGAULT-DUCOUDRAY ; Henry MARCEL ; Georges SERVIÈRES.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

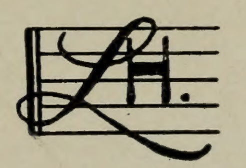
GLUCK

PAR

JEAN D'UDINE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

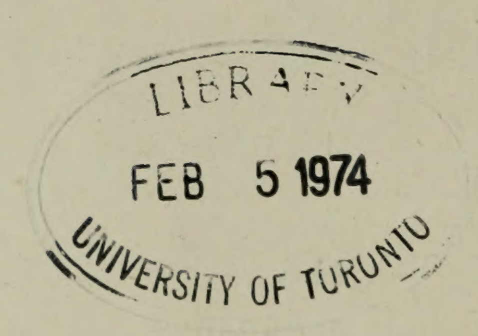


PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)


FEB 5 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

LE CHEVALIER GLUCK

INTRODUCTION

Les noms de certains artistes éveillent dans notre esprit l'image d'une gloire paisible, d'un génie facile, d'un talent qui sut plaire et s'imposer dès l'abord. D'autres, au contraire, sont devenus pour nous synonymes de résistance, de lutte et de laborieux triomphe.

Le nom de Gluck est de ces derniers, et ce petit monosyllabe, que les Français du XVIII[e] siècle écrivirent souvent, comme ils l'entendaient prononcer, M. Glouck, sonnait à leurs oreilles ainsi qu'un coup de grosse caisse impérieux et bref. Il annonçait la belliqueuse réforme qui précéda d'une vingtaine d'années, pour le théâtre musical, la grande réforme sociale attendue avec tant d'impatience par les philosophes et les âmes sensibles du royaume de France.

« Il me semble, écrivait Voltaire, en 1774, que Louis XVI et M. Gluck vont créer un nouveau siècle. C'est un

Solon sous lequel nous aurons un Orphée. » Le pauvre Solon fut la victime du nouveau siècle, mais l'Orphée sortit, vainqueur incontesté, des combats livrés dans la seule ville où puissent germer et s'épanouir pleinement toutes les idées neuves. Sa révolution coûta moins de sang que l'autre, mais elle fit couler beaucoup d'encre. Elle fut, pendant le début du règne de Louis XVI, la grande affaire de Paris et c'est probablement parce que nulle part ailleurs on ne se passionne avec autant d'ardeur que chez nous, pour toutes choses, même pour une forme de mélodie, que notre capitale demeure le laboratoire des grands progrès intellectuels et moraux.

Mais, phénomène étrange, et peut-être unique dans l'histoire de l'art, si l'auteur d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Armide* et des *Iphigénies* fut un révolutionnaire, imposant partout ses vues avec l'autorité d'un génie agressif et souvent rageur, les cinq admirables chefs-d'œuvre qui sortirent de sa plume, vers la fin de sa carrière, forment au contraire le bagage le plus classique, le plus pondéré, le plus raisonnable qui soit au monde. De telle sorte que leur auteur résolut le problème, à peu près insoluble, d'être un novateur traditionnel et sans lacunes et de réaliser, avec une perfection totale, sans excès ni réticences, les théories réformatrices, par lesquelles il révoltait un si grand nombre de ses contemporains.

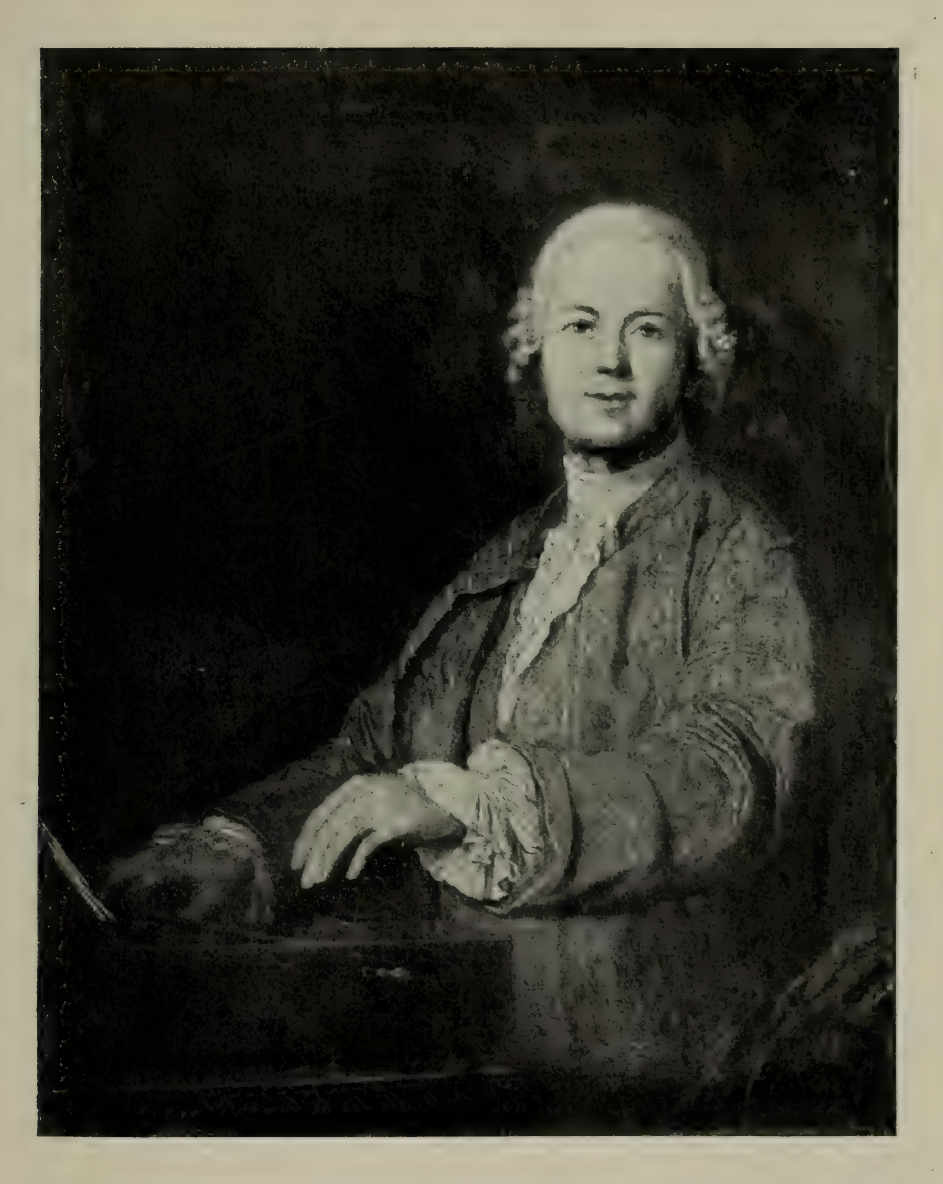
Il faut reconnaître d'ailleurs que les circonstances se prêtèrent merveilleusement à l'éclosion de ce phénomène

presque paradoxal : un génie non moins sagement constructif qu'audacieusement destructif. Au fond Gluck n'innova rien aussi radicalement qu'on serait tenté de le croire. Les révolutions musicales, comme toutes les révolutions, ne constituent que des phases plus caractéristiques de l'éternelle évolution de l'univers et l'art, pas plus que la nature, ne saurait faire de sauts. C'est pourquoi, si l'on étudiait le génie d'un tel artiste, en faisant abstraction de ses prédécesseurs, on ne serait peut-être pas moins injuste envers ceux-ci qu'envers lui-même. Certes, il apparaît bien grand, lorsqu'avant d'entendre l'une de ses dernières œuvres on prend soin de relire un opéra de Lulli ou de Rameau, ou quelqu'une de ces petites pièces italiennes, qui, jouées par les Bouffons, remportèrent un si vif succès, vers le milieu du XVIII[e] siècle. Mais si Gluck réunit en son œuvre les qualités foncièrement différentes des transalpins et des cisalpins, et s'il les porte à un degré d'intensité exceptionnel, il doit néanmoins beaucoup aux uns comme aux autres. La logique de sa déclamation, la justesse de sa prosodie, son intelligence dramatique, vous les trouvez presque constamment chez le collaborateur de Quinault ou chez le chantre de *Castor et Pollux*. Et si vous comparez tel passage du *Stabat* de Pergolèse, le « quando corpus » par exemple, avec les plus belles phrases d'*Orphée*, vous êtes forcés de convenir que la musique du compositeur italien n'est ni moins émue, ni moins habile que celle de l'allemand.

Il faut donc, pour apprécier à sa juste mesure le

créateur du drame lyrique, le considérer dans le temps, entre ses prédécesseurs et ses successeurs, remonter rapidement à plus d'un siècle et demi avant sa réforme et suivre, jusqu'à nos jours, son lumineux sillage. On tire de cette comparaison et des nombreuses professions de foi qu'il a laissées, en tête de ses partitions et dans les gazettes, un enseignement précieux. C'est que les grands réformateurs musicaux — et probablement qu'il en va de même en tout ordre d'idées — ne sont forcément ni les artistes les mieux doués (Piccinni était probablement plus musicien que son rival), ni les plus avancés dans la connaissance technique (Haendel prétendait que Gluck entendait le contre-point comme son cuisinier) : ce sont les plus conscients. C'est par les idées générales que l'on crée les grands mouvements, dans toutes les branches du savoir humain, et c'est parce que l'auteur d'*Alceste* avait réfléchi plus que les autres compositeurs sur les conditions de son art, qu'il put édifier des œuvres définitives encore que nouvelles, avec cette force que donne la confiance en soi, basée sur des certitudes philosophiques.

A côté des antécédents favorables que lui créait son éducation italienne, jointe aux éloquents exemples des partitions françaises, Gluck bénéficia aussi de circonstances de milieu exceptionnellement favorables. Il eut le rare bonheur, — qui fut peut-être une sagesse, — de ne se poser en révolutionnaire qu'après une longue période de tâtonnements et parvenu à un âge relativement avancé. Riche déjà d'argent et d'expérience, en



PORTRAIT DE GLUCK
(Peinture faite à Vienne en 1761. Musée de l'Opéra.)

pleine possession de sa pensée et de son métier, auteur de vingt-cinq pièces applaudies, parlant couramment plusieurs langues, connaissant à fond les auteurs anciens, maître des autres et de lui-même, il pouvait faire ce qu'il voulait et comme il le voulait. C'est une singulière fortune que de conserver un esprit assez souple pour évoluer jusqu'à cette époque de la vie où l'on ne se gaspille plus en tentatives hasardeuses, et que de conserver, aux approches de la cinquantaine, un tempérament de feu avec un esprit lucide et des sens rassis. Gluck eut encore d'autres chances ; celle de rencontrer des librettistes comme Calzabigi et le bailli du Roullet, des admirateurs comme l'abbé Arnaud, Corancez et Suard, capables de le seconder et de l'encourager puissamment dans son œuvre de réforme. Ces collaborateurs et ces apôtres, vibrant sympathiquement avec les maîtres, sont d'ailleurs, comme eux, des produits de l'évolution. Et le succès qui vint pour Gluck couronner si brillamment ses efforts, aussi bien que les contradictions qui excitèrent son âme ardente, dérivent en quelque sorte de nécessités historiques. De tels stimulants ne sauraient manquer aux véritables génies. Il eut enfin le bonheur, tout à fait aléatoire, celui-ci, de naître au sein de la nature, d'une famille forestière, en un temps où le sentiment de l'antiquité mettait encore dans les esprits un rayon de cette harmonie hellénique, attendrie de sensibilité agreste et humanitaire, qu'allait dessécher bientôt le romanisme de la Révolution.

Alceste, Iphigénie, Armide, toutes ces femmes,

païennes par la grâce et chrétiennes par le caractère, ne furent, en réalité, que l'écho musical des héroïnes raciniennes. Cinquante ans plus tôt, la musique n'eût pas été mûre pour fixer leurs touchantes images. Cinquante ans plus tard le romantisme avait gâché pour jamais le sentiment de l'équilibre, du charme tranquille, de la santé morale. Et celui qui devait à nouveau réformer la scène lyrique, perdue par l'italianisme, Richard Wagner, n'y parvint qu'avec des œuvres énormes et désordonnées, des figures de vierges émouvantes mais barbares.

Les heureuses conditions d'une carrière, qui se développa magnifiquement pendant un demi-siècle, ne nous feront pas oublier cependant qu'il y avait chez Gluck quelque chose de plus puissant que toutes les forces extérieures : la flamme du génie. Plus nous étudions la psychologie et les actes des êtres supérieurs, plus nous percevons d'une façon tangible cette énergie mystérieuse, qui donne en quelque sorte le *la* de toute leur existence et leur permet de traduire, en un langage magnifique, les moindres impressions du dehors. Plus nous regardons attentivement ce qui les entoure, mieux nous reconnaissons en eux cet étrange pouvoir, que l'alchimiste cherchait fébrilement sur ses fourneaux, cette vertu singulière de transmuer en or pur tous les métaux du chemin, toutes les matières jetées, par les hasards de la vie, dans leurs creusets brûlants.

I

Depuis plus de trente ans, Corneille avait doté la France de la tragédie moderne et l'opéra n'existait pas encore chez nous.

Au début du XVIIe siècle une œuvre de théâtre lyrique, prodigieuse par la vigueur de la déclamation et le sentiment du coloris orchestral, naquit au delà des Alpes : l'*Orfeo* de Claude Monteverde, joué pour la première fois en 1608. Ce qu'elle était, ce que furent les autres ouvrages du même musicien, on l'oublia promptement. On l'oublia durant trois siècles, jusqu'à ce que M. Vincent d'Indy, ayant soigneusement reconstitué et pieusement rajeuni l'orchestre de cette « fable en musique », la fit exécuter en 1904 à la *Scola cantorum* de Paris. Ce fut une révélation. On savait vaguement que le vieux compositeur, né à Crémone en 1568, avait secoué l'un des premiers le joug de la scolastique et révolté l'école bolonaise par ses soi-disant fautes d'écriture, mais on ne soupçonnait guère la force et l'émotion que la musique, à peine libérée de la discipline collectiviste des flamands et des palestriniens, sut trouver pour peindre des douleurs individuelles. Force fut de reconnaître que Mon-

teverde à Mantoue, comme autrefois les Van Eyck à Gand, avait, du premier coup, porté l'art qu'il instaurait au plus haut degré de perfection technique et de sensibilité.

Si Monteverde eut du succès dans sa patrie, son influence y fut à peu près nulle. Avec de nombreuses pièces échelonnées pendant toute une vie de production, il initia le grand public au théâtre musical, demeuré jusqu'alors un privilège des maisons princières, et, de la sorte, établit définitivement le goût du drame chanté, de l'opéra, dans la civilisation moderne. Mais ce fut tout, et ses successeurs allaient bientôt se ruer vers un genre facile et brillant, purement décoratif, de plus en plus superficiel et dénué de tout souci de vérité dramatique. Lulli, qui naquit à Florence en 1633, dix ans avant la mort de Monteverde, et vint très jeune en France, ne connut probablement rien de son prédécesseur, et si Gluck, au cours de ses études en Italie, entendit parler du maître délaissé, par quelques vieux professeurs, ce fut probablement comme d'un suppôt de Satan, comme d'un abominable contempteur du bon ton et de la décence harmoniques. A coup sûr, il ne connut point ces partitions, qui tout de suite eussent été pour lui un trait de lumière; écrivassier, bavard et enthousiaste, le nouveau chantre d'Orphée, n'eût pas manqué de jeter à la tête des Lombards pervertis le nom de leur génial ancêtre.

A Paris, en tout cas, on ignora totalement Monteverde. Les contemporains de Louis XIV eussent détesté

de toute leur âme les grands gestes et les lamentations désordonnées du crémonais. Le récit de la Messagère, annonçant la mort d'Eurydice, qui nous émeut aujourd'hui jusqu'aux larmes, leur eût semblé la plus gothique des psalmodies, et le poète, roucoulant comme une tourterelle chaque syllabe de ses plaintes, les aurait profondément blessés, dans leur respect de la prosodie littéraire et littérale.

D'ailleurs, si la fin de la Renaissance française s'était enthousiasmée pour les mascarades et les ballets de cour, si le signor Baltasarini, dit Beaujoyeux, avait remporté les suffrages des derniers Valois avec le *Ballet comique de la Reine*, la société du XVIIe siècle, parvenue à un atticisme aussi rigoriste que délicat, répugnait à des spectacles où la littérature risquait de se voir sacrifiée. A Versailles, on n'était guère musicien ; à la ville, on ne jugeait que par la Cour ; si, grâce à l'esprit individualiste et au rationalisme qui florissait alors dans tous nos arts, on n'admettait plus la polyphonie en honneur au siècle précédent, on ne réprouvait pas moins, comme contraires à la bienséance, les cris et l'emportement des chants ultramontains.

Pourtant les danses, les mises en scène riches et curieuses, les changements à vue, ou, comme on disait alors, les *machines*, toutes choses qui ne peuvent aller sans musique, séduisaient bien des spectateurs et flattaient les goûts pompeux de l'époque. Il y avait donc quelque chose à faire dans ce sens. Mais, comme le dit très bien M. Lionel de la Laurencie, dans son remar-

quable ouvrage sur le *Goût musical en France* : « Le problème à résoudre était celui-ci : introduire la musique vocale et instrumentale dans la tragédie classique, de manière à plaire aux amateurs de ballets sans s'aliéner les lettrés désireux de toujours goûter le charme et la force de la poésie. Il convenait de tenir la balance égale entre trois nécessités : discrétion de la traduction musicale qui ne doit jamais empêcher d'entendre les vers, présence de divertissements, justesse et noblesse de l'expression musicale ».

Ce triple idéal, Jean-Baptiste Lulli sut le réaliser entièrement. Il obtint la discrétion de la traduction musicale en se servant d'un petit orchestre chargé de soutenir seulement la ligne vocale, en demeurant strictement monodique, même dans les chœurs, où l'une des parties prime toujours les autres, et en émondant la mélodie de tout ornement, en supprimant complètement les « passages », c'est-à-dire les mille traits, les interminables roulades du *bel canto* italien. Dans la douzaine d'opéras qu'il composa sur des livrets de Quinault, de 1673 à 1686, il alla même jusqu'à se soumettre au style syllabique le plus pur, c'est-à-dire que jamais il n'écrivit plusieurs notes de chant sur une même syllabe du poème.

La présence des divertissements, Quinault y veillait. Il les distribua dans ses livrets avec une abondance qui nous semble excessive aujourd'hui. D'ailleurs, à quelques exceptions près, ce n'était point par la musique de danse que brillait Lulli.



FRONTISPICE DE LA PARTITION ORIGINALE D'*Orfeo ed Euridice.*
(Dessiné par C. Monnet en 1764. Gravé par N. Le Mire.)

Enfin, la justesse et la noblesse de l'expression musicale, le compositeur y atteignit constamment et c'est la part vraiment remarquable de son génie. C'est par là qu'il plut à ses contemporains et que ses œuvres demeurèrent un siècle au répertoire de l'Académie de musique et c'est aussi par là qu'il fut pour Gluck un précieux modèle.

Le comte d'Escherny raconte, dans ses mélanges, que M. Sevelinge, l'un des meilleurs musiciens de Paris, étant venu à Vienne en 1767, il l'invita à dîner avec Gluck :

« Si l'on parla musique à ce dîner, c'est ce qu'on ne demande pas, Gluck se mit à faire le plus grand éloge de Lulli, éloge mérité à bien des égards sans doute, mais que M. de Sevelinge n'attendait pas de la part d'un compositeur d'opéras italiens. Il louait dans Lulli une noble simplicité, un chant rapproché de la nature et des intentions dramatiques. Il avait étudié, nous dit-il, les partitions de Lulli, et cette étude avait été pour lui un coup de lumière, il y avait aperçu le fond d'une musique pathétique et théâtrale, et le vrai génie de l'opéra qui ne demandait qu'à être développé, perfectionné; que s'il était appelé à travailler pour l'Opéra de Paris, il espérait, en conservant le genre de Lulli et la cantilène française, d'en tirer la véritable *tragédie* lyrique. »

Malgré tout, plusieurs grands écrivains du XVIIe siècle montrèrent pour les opéras dus à la collaboration de Quinault et de Lulli une médiocre estime, et ce ne fut peut-être, de leur part, qu'une demi-injustice. Le temps

leur a donné raison. Aujourd'hui nous écoutons encore, sans la moindre lassitude, *Polyeucte*, *Phèdre* ou le *Misanthrope*, tandis que l'exécution intégrale des meilleurs opéras de Lulli ne laisserait pas de nous causer un profond ennui. Sans doute La Bruyère et Boileau eussent été bien surpris, si on leur avait affirmé que leur déplaisir, à l'audition d'*Armide* ou de *Roland*, ne provenait probablement ni des poèmes de Quinault, qui sont en somme parmi les meilleurs livrets d'opéras que l'on ait rimés, ni de l'adjonction de la musique au spectacle théâtral, mais bien plutôt de la réserve excessive de cette musique. Sans doute, les chants de Lulli sont très *justes*, mais il leur manque presque constamment une autre qualité qui n'est pas moins indispensable à la beauté du drame musical : ils ne sont jamais *intenses*. Gluck les déclarait justement rapprochés de la nature, mais il avait raison de ne leur accorder que des intentions dramatiques. De là leur monotonie désolante. Sous prétexte de respecter les vers qu'il met en musique, le compositeur florentin les suit pas à pas, les débite avec beaucoup d'intelligence, mais trop peu d'émotion, rompant sans cesse ses rythmes, passant du lent au rapide, du binaire au ternaire, d'une mesure à deux temps à une mesure à trois ou à quatre temps, pour obéir aux moindres exigences de la prosodie. Tout cela est fort bien, et quand il ne s'agit que du récit ou de dissertations sentimentales, on ne saurait mieux faire. Il y a, dans *Atys*, un duo de femmes, « Atys est trop heureux ! » admirable à cet égard. Mais quand l'action ou l'émotion

doivent l'emporter sur la raison, c'est le devoir de la musique d'accaparer le premier rôle, de se rendre maîtresse du poème, et de lui imposer son mouvement à elle. Lulli, du reste, l'a parfois compris, aux meilleurs passages de son œuvre. Ainsi le sommeil de Renaud dans *Armide*, grâce à l'admirable mélodie orchestrale qui se développe librement sous la courbe vocale, reste une des pages les plus émouvantes que la musique française ait produites, et Gluck, travaillant plus tard sur les mêmes paroles, ne l'a point fait oublier. Mais ce sont là de rares exceptions.

De nos jours, la musique française tend à retomber dans le même écueil littéraire, et notre mélodie vocale contemporaine, sous prétexte de faire également un sort à chaque mot du texte, se dévide ainsi très floue parce que très morcelée d'allure et sans aucune de ces phases culminantes, où le sentiment s'exprime plus lyriquement que logiquement. Voici la clef du problème : le lyrisme ! La musique théâtrale, comme toute musique, se nourrit de lyrisme et le lyrisme musical s'exprimera toujours par des mélodies carrées, symétriques, des rythmes réguliers peignant, par leur persistance même, l'état dynamique, l'exaltation de l'âme. Lorsque Gluck et Wagner prétendent qu'ils oublient leur qualité de musiciens en composant, ils mentent, fort heureusement. C'est précisément parce qu'ils le redeviennent aux minutes pathétiques de leurs drames, c'est parce qu'alors ils domptent leur poème et le soumettent harmonieusement aux nécessités sentimentales des sons, que, tout en

étant aussi vrais, aussi nobles, aussi logiques que Lulli et Rameau, ils sont plus artistes et plus humains que ces vieux maîtres.

Non seulement la mélodie a besoin, dans les endroits de crise, d'être puissamment rythmée, de se soumettre à une carrure et à des formes symétriques, mais il est nécessaire que, sortant d'elle-même, elle s'étende alors plus largement sur toute l'étendue de l'échelle vocale et vive de sa propre vie, indépendamment du texte qui lui sert de piédestal.

Diderot a proféré à l'égard de la déclamation un sophisme dangereux : « Quel est le modèle du musicien et du chant? écrit-il dans le *Neveu de Rameau*. C'est la déclamation si le modèle est vivant; c'est le bruit si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, *type du chant*, sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points, plus le chant sera vrai et plus il sera beau. » En poussant ce principe à l'extrême, on serait obligé d'admettre que le chant le plus vrai, et *par conséquent* le plus beau, est celui dont la ligne schématique couperait en *tous* ses points la ligne de la déclamation, c'est-à-dire, se confondrait avec elle. Mais en admettant le système de Diderot, l'on pourrait dire aussi que, plus le chant veut exprimer des choses simples et naturelles, plus sa ligne doit serrer de près la ligne de la déclamation, plus au contraire, il dépeint des émotions profondes ou violentes,

plus il doit s'écarter de cette même ligne, et, s'il la coupe et la recoupe fréquemment, s'en éloigner du moins avec des oscillations d'amplitude croissante. C'est pour avoir manqué à cet excès légitime, à ce désordre spontané que la musique de Lulli et de ses imitateurs finit un jour par déplaire aux Français qui l'avaient tant aimée et sombra misérablement, nous le verrons bientôt, contre un petit opéra-comique italien de quelques pages.

Pendant plus d'un demi-siècle les œuvres de Lulli avaient régné sans partage sur notre scène lyrique et nul n'en paraissait fatigué lorsque les opéras de Rameau vinrent leur disputer le premier pas. Jean-Philippe Rameau était né à Dijon, en 1683, à l'époque où les succès du maître d'outre-monts commençaient à battre leur plein dans la capitale. Mais celui-ci ne devait pas connaître son jeune rival, qui arriva tard à Paris, et ne réussit à s'y faire jouer qu'à l'âge de cinquante ans. Lors de l'exécution de son premier grand ouvrage, Rameau jouissait déjà d'une certaine notoriété parmi les musiciens, grâce à divers travaux techniques publiés un peu auparavant, notamment à son fameux *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, dans lequel il consignait les résultats d'une expérience et de théories personnelles, destinées à combler les lacunes d'une instruction musicale insuffisante pour les besoins de sa riche organisation dramatique.

Pendant dix années environ, Rameau, qui donnait à l'Opéra *Hippolyte et Aricie* en 1733, *Castor et Pollux* en 1737, *Dardanus* en 1739 et plusieurs autres pièces

moins célèbres, fut très violemment discuté. Enfin, vers l'époque de *Platée*, en 1749, il avait conquis une gloire légitime et certaine. Mais, trois ans plus tard, l'arrivée des Bouffons ébranla subitement son autorité et jusqu'à sa mort, en 1764, il tomba dans un injuste abandon.

Les reproches que ses ennemis lui décochèrent âprement peuvent se résumer en une ligne : on les adressera plus tard textuellement à Gluck, puis à Wagner : absence de mélodie et orchestration trop bruyante. Or, le seul défaut que l'on pourrait signaler à bon droit chez le maître bourguignon, c'est sa complexité d'écriture, provenant d'une certaine gaucherie à s'exprimer autant que du souci d'obtenir des effets puissants, et, contrairement à Lulli, plus d'habileté dans la musique des hors-d'œuvre que dans la déclamation.

En réalité, il différait assez peu du collaborateur de Quinault, et M. de la Laurencie a raison d'écrire : « On était surtout étonné de la « fertilité des images » de la musique de Rameau, mais, après tout, cette musique « avait un sens », elle « portait caractère et s'exprimait d'elle-même ». Le compositeur ne changeait rien au cadre classique de Lulli ; il en ouvrageait seulement un peu plus l'intérieur et on ne tarda pas à se demander si le « distillateur d'accords baroques » méritait tant qu'on le traitât de révolutionnaire. »

Il demeurait même nettement français, si, comme le prétend Scudo, notre goût national nous porte « à chercher dans la musique bien moins l'expression d'un sentiment que la traduction logique d'une vérité de l'esprit. »

On était tout à ce compositeur, quand au mois d'août 1752, une troupe d'opéra-bouffe, composée de quelques médiocres chanteurs italiens, vint à Paris et fit entendre sur le théâtre de l'Académie royale de musique, à côté des grands et bruyants ouvrages que l'on y représentait, la *Serva padrona* de Pergolèse et d'autres partitions d'intermèdes dont les mélodies gracieuses, spirituelles, soutenues par une très légère instrumentation, excitèrent l'engouement du public. Ces *Bouffons* eurent un succès prodigieux.

« Tout ce qu'il y a dans l'esprit français d'un peu simpliste en matière de précision, dit à ce sujet M. de la Laurencie, tout ce qu'il y a en nous de sensualisme discret et bien élevé, devait se laisser attirer par cette parenté sympathique. En applaudissant à l'art des Bouffons, on s'applaudissait un peu soi-même, on se découvrait en eux. »

Plus tard, quand nous aurons suivi les pas de Gluck en Italie, nous saisirons mieux ce qu'était à cette époque l'art lyrique de la péninsule, et, après avoir établi certaines définitions et posé certains principes d'esthétique musicale, nous dégagerons plus nettement les caractéristiques de la mélodie italienne. Mais pour comprendre l'enthousiasme que les Bouffons suscitèrent en France, surtout parmi les lettrés, et comment ils eurent pour zélateurs Diderot, le baron Grimm et Jean-Jacques Rousseau, qui déchaîna la guerre avec sa *Lettre sur la musique française*, où il se posait résolument en adversaire de Lulli et de Rameau, il suffit de

percevoir, même assez vaguement, le contraste entre le style un peu monotone et figé de ces maîtres et de leurs derniers disciples, Mondonville, Berton, D'Auvergne et Trial, et la musique italienne, qui se retient facilement, « donne satisfaction au goût de la musique pure, puisqu'elle cultive avant tout la *beauté* de la mélodie », et par ses formules coulantes séduit la paresse des auditeurs.

« Certes, il est triste, écrit M. Romain Rolland, dans une intéressante étude publiée en 1904 par la *Revue de Paris*, il est triste qu'un génie volontaire et réfléchi comme Rameau ait été supplanté en un jour par quelques intermezzi faciles et sans grandeur. Mais le secret de la fascination exercée par ces petites œuvres était dans leur naturel exquis, dans leur spontanéité vive, dans leur facilité riante, où rien ne sent l'effort : ce fut un soulagement et un enivrement pour tous ; et plus le triomphe des Bouffons fut disproportionné, et plus il montre combien l'art de Rameau était en désaccord avec les vœux et les aspirations intimes de son temps, que les encyclopédistes traduisirent en y mettant l'exagération naturelle à tout combat. »

Au bout de deux ans, les représentants et les défenseurs de la musique française obtinrent du roi un arrêt d'expulsion contre les Italiens, qui durent quitter Paris. Mais l'antagonisme entre deux théories ne se biffe pas d'un trait de plume. Les fournisseurs ordinaires des Bouffons trouvèrent en France des imitateurs et des disciples : un Philidor, un Favart, un Monsigny, culti-

vant le côté sensoriel et décoratif de la musique, cependant que les défenseurs du vieil art national favorisaient les efforts de Gossec et de Grétry pour maintenir nos traditions et demeuraient surtout fidèles à Rameau. « Castor et Pollux, écrivait Grimm vers 1770, est aujourd'hui le seul pivot sur lequel repose la gloire de la musique française. Quand cette gloire est aux abois, et cela lui arrive à tout moment, on descend à l'Opéra la chasse des frères d'Hélène, comme à Sainte-Geneviève celle de la paysanne de Nanterre. »

..... C'est alors que Gluck arrive chez nous. Plus de trente pièces italiennes, dont *Orphée* et *Alceste*, récemment joués à Vienne avec un immense succès, lui ont déjà conquis la gloire. Il vient donner à l'Opéra de Paris son *Iphigénie en Aulide*, nous apprendre à unir le lyrisme de Pergolèse à la noble déclamation de nos vieux maîtres et consommer, avec la vigueur de son mâle génie, l'union de la grâce latine, de la profondeur germanique et de la clarté française.

II

Dans la préface de ses *Vies imaginaires*, Marcel Schwob se plaint avec raison que la plupart des biographes, surtout des biographes anciens, agissant en historiens plutôt qu'en artistes, s'appliquent à noter méticuleusement tous les points par lesquels les héros dont ils parlent se rattachent au reste de l'humanité,

tout ce qu'ils ont de commun avec les autres mortels, et prennent si peu de soin de consigner les détails individuels de leur physiologie et de leur psychologie, ces gestes particuliers, ces tics, ces manies, qui, le plus souvent, peignent un homme en quelques traits plus exactement que le récit de toute leur existence publique. Fort heureusement, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, le goût des lettres et des mémoires s'était assez développé pour que nous possédions sur Gluck maintes indications typiques et familières, qui, jointes à des documents iconographiques précieux, comme le portrait du maître peint par Duplessis et celui modelé par Houdon, nous permettent de nous le représenter assez exactement au moment de ses triomphes, entre cinquante et soixante ans. C'était un rude homme, de haute taille, vigoureux, corpulent, beau mangeur, grand buveur, énergique et autoritaire, très aimable et très séduisant, quand il voulait s'en donner la peine, avec des yeux clairs, gris et vifs, pétillant d'intelligence dans un visage rond, profondément marqué de la petite vérole, mais non sans grâce. Paysan du Danube par tempérament, mais grand seigneur par les manières, habillé d'ordinaire avec une élégance luxueuse, il affectait volontiers des façons intéressées et bourrues, mais son véritable caractère, entièrement gouverné par l'amour passionné de son art, apparaissait aussitôt que l'on causait musique en sa présence. On se l'imagine aisément, tel que les Parisiens le connurent, aux chandelles de la rampe, pendant les répétitions d'*Iphigénie*, la perruque et

l'habit bas, invectivant sans vergogne ses interprètes, dans la pénombre de la salle remplie de princesses et de marquis, et toute retentissante de ses quolibets et de ses ordres, lancés avec un fort accent teuton, mais dans un français pittoresque et net. On le revoit à la fin d'un souper délicat de réconciliation, faisant l'aumône de sa bienveillante amitié au pâle et frêle Piccinni, exquis musicien mais pauvre esprit, ébloui par la verve, la belle prestance, la gloire du demi-dieu. Il raille les Français qui l'idolâtrent, déclare ne travailler qu'en vue de la fortune et chuchote à son rival abasourbi que ce n'est point la peine de se torturer à écrire des mélodies pour un peuple qui les chante si mal. Mais tout à l'heure, quand il aura lampé un dernier verre d'alcool, il s'asseoira au piano-forte, et, faisant trembler l'instrument sous de grands appels de fanfares, il chantera lui-même, terriblement, de sa voix faible et pathétique, quelqu'une des pages les plus foudroyantes d'*Alceste* ou d'*Iphigénie*. Alors, il ne ferait pas bon le blesser dans ses ardentes convictions, ni discuter la valeur d'une de ses mélodies. On aurait affaire à un tigre. Qui, du reste, y songerait, sous le charme de cette puissante nature ?... On se le représente aussi, comme Reichaerd le connut en 1783, aux portes de Vienne, dans son château de Berchtholdsdorf, grand vieillard vêtu d'un habit gris somptueusement brodé d'argent, se promenant, un jonc à pomme d'or à la main, sur cette pelouse, où, l'été, quand le soleil, brillant comme celui de la Grèce, illuminait la campagne, il faisait autrefois porter son clavecin,

et, la tête enflammée de champagne, le cœur tout rempli de ses personnages, évoquait les prairies élyséennes, les jardins enchantés d'Armide, ou le temple d'Apollon resplendissant de lumière, dans ses pages les plus limpides et les plus eurythmiques.

En revanche, nous ne possédons sur son enfance et ses longues années de tâtonnements, que fort peu de détails caractéristiques, et c'est seulement dans la lecture de ses drames et dans la connaissance des cadres où il évolua que nous pouvons puiser des éléments qui permettent de l'évoquer, pendant les cinquante premières années de son existence, comme un homme vivant, comme un artiste en proie au tourment de fixer, dans sa musique, les mille émotions nées en lui du contact avec le monde et les êtres qui l'environnent.

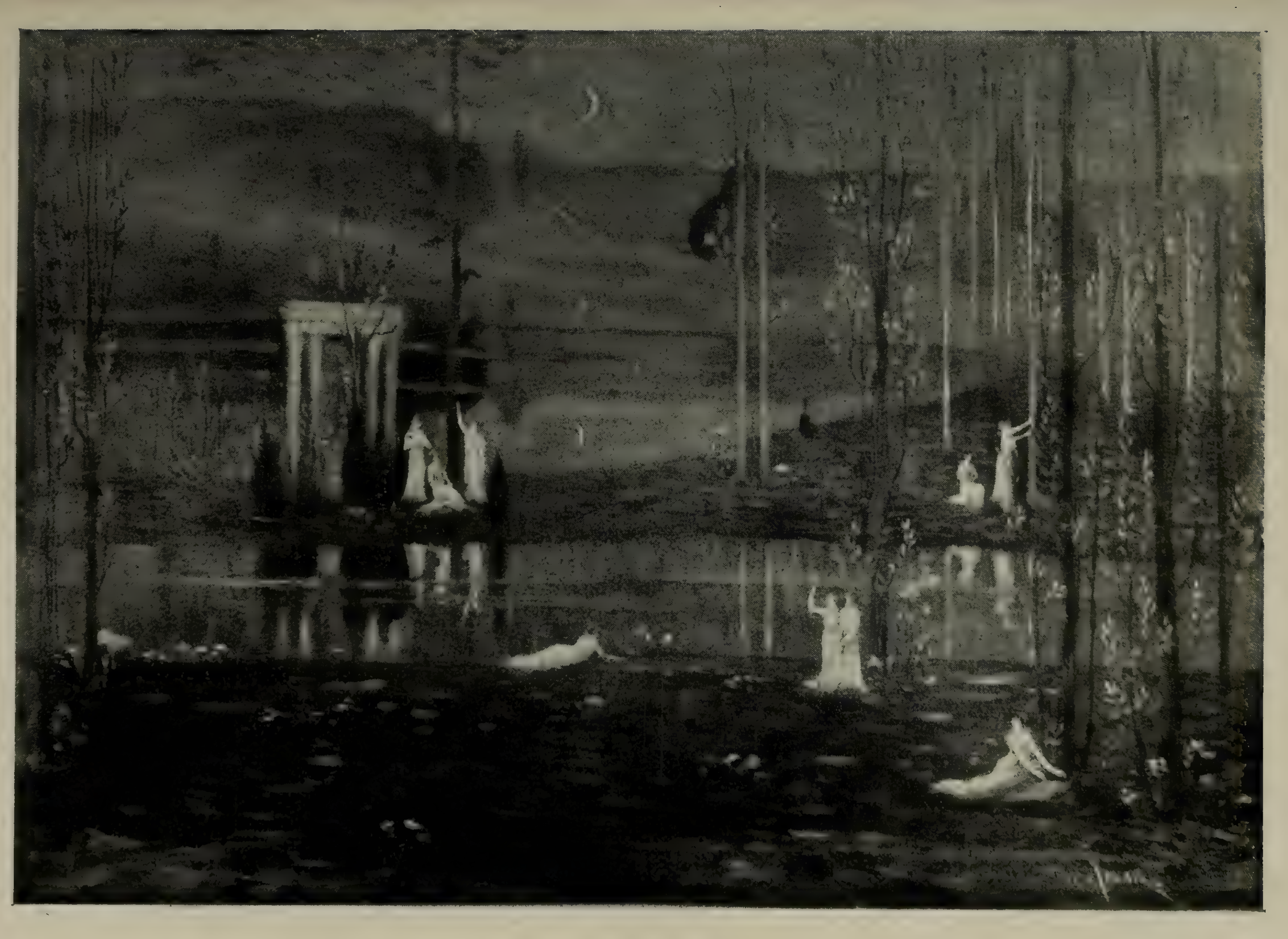
Il était né le 2 juillet 1714 à Weidenwang, près Neumarkt, dans le Haut-Palatinat, où son père, Alexandre Gluck, servait comme garde-chasse. Il avait à peine trois ans quand celui-ci, entrant au service du prince de Kaunitz, s'installa dans le nord de la Bohême, à Neuschloss. Là, le petit Christophe Willibald mena jusqu'en 1726 une dure vie ; ses parents ne le dorlotaient point : il lui fallait traverser la forêt sous la pluie et la neige, par le froid ou le soleil brûlant. Il y gagna la robuste constitution qui lui permit plus tard de parcourir sans cesse l'Europe, en tous sens, au temps de sa célébrité. Mais il dut à son enfance agreste quelque chose de plus rare encore : un sentiment singulièrement poétique et juste de la nature. Sans doute, ce n'est point à cet âge

que l'on peut saisir tout le charme émané de la terre fertile et des frondaisons bruissantes. C'est pourtant lors de ces premiers tête-à-tête avec la campagne, à la fois immobile et changeante, que les tempéraments d'artistes se révèlent à eux-mêmes. C'est en voyant courir les petites bêtes parmi les mousses, en humant les chaudes senteurs des arbres, en regardant le soleil se coucher derrière les collines boisées, que les enfants gravent dans leurs jeunes cerveaux ces images colorées que nous retrouvons plus tard, vives et fraîches, dans nos souvenirs. Le futur auteur d'*Armide* écouta dans ces forêts de Bohême les mille frémissements de l'espace, chuchotements de la source et du brin d'herbe, longue plainte du vent dans les aiguilles de pin, concert des oiseaux cachés sous les ramures, musiques totales, dont les musiques humaines ne sont qu'un abrégé synthétique, accommodé à nos moyens vocaux et instrumentaux, organisé suivant les besoins naturels de nos sens et de notre esprit... Comme le chante Walter, dans les *Maîtres*, c'est là l'école essentielle entre toutes, parce que l'art vit d'émotions concrètes et chaque création de l'homme a besoin de prototypes individuels et vécus. Le bois sacré d'Orphée, avec ses accords d'ombre et ses sanglots, est né sans doute de quelque futaie des environs de Neuschloss. Quand il fallut peindre les gorges de l'Hadès blême, un site farouche traversé jadis avec terreur surgit dans la mémoire du maître et donna le formidable unisson des esprits infernaux. Sous les cris d'effroi d'Alceste mourante : « Ces arbres dessé-

chés, ces rochers menaçants, le bruit lugubre et sourd de l'onde qui murmure ! » c'est un ruisseau particulier que l'orchestre décrit, c'est une orfraie déterminée qui piaule par les anches des clarinettes et des bassons. Et si le compositeur vivait encore, il pourrait nous dire quel soir il entendit l'oiseau sinistre, dans le tronc pourri de quel arbre luisaient ses yeux nocturnes...

Lorsque Christophe eut douze ans, son père passa, toujours en qualité de garde forestier, au service du prince de Lobkowitz à Eisenberg. On envoya l'enfant faire ses études à Kommotau. Il râclait déjà très gentiment du violon et du violoncelle. Il travailla la musique au séminaire des jésuites et y apprit à jouer de l'orgue et du clavecin. De Kommotau, il s'en fut à Prague, où « il se mit à donner des leçons de chant, des leçons de violoncelle, nous raconte M. Gustave Desnoiresterres, le plus complet de ses biographes en France ; il chanta, il joua dans les églises... Les vacances survenaient-elles, c'était une vie d'aventures et de misère, insoucieusement promenée de village en village, de gîtes en gîtes, où l'artiste ambulant recevait pour prix de ses chants une rémunération en nature qui le condamnait à une espèce de commerce d'échange : on le payait en œufs. Ces œufs devenaient sa monnaie unique ; c'était avec cela qu'il se procurait un dîner moins sommaire. »

Son talent donnait déjà de belles promesses. La maison de Lobkowitz, à laquelle était attaché son père, lui fît un bienveillant accueil. Grâce à l'aide de cette famille, il put se fixer à Vienne en 1736. Il y vécut dans le com-



LES CHAMPS-ÉLYSÉES. DÉCOR D'*Orphée* A L'OPÉRA-COMIQUE
(Maquette de M. Ronsin.)

merce de musiciens éminents, jusqu'au jour où la rencontre du comte Melzi, qui l'emmena en Italie, à Milan, à Rome et à Naples, orienta définitivement sa carrière vers la composition musicale. Pendant quatre ans, de 1737 à 1741, Gluck allait étudier la théorie musicale à Milan, sous le savant contrapuntiste Giovan Battista Sanmartini, pour voler ensuite de ses propres ailes et donner, pendant une période de plus de vingt années, près de trente opéras italiens, tous oubliés aujourd'hui, et dont l'énumération fastidieuse ne nous apprendrait pas grand'chose.

Mais ses études et ses longs séjours dans la péninsule lui apportèrent, au point de vue de son art, ce qui précisément devait lui manquer le plus, tant par son atavisme de germain que par le cadre où s'était écoulée sa première jeunesse : le sentiment de la mélodie organisée. Le génie allemand, tourné vers la symphonie et la compréhension du monde extérieur, brise d'ordinaire ce moule étroit ; tandis que l'Italie, habituée, aussi bien par la culture de la Renaissance que par ses errements antiques, à la contemplation presque exclusive de l'homme et des sentiments humains, a trouvé de bonne heure, pour enfermer ses visions sonores, des formules rythmiques et chantantes étroitement appropriées à nos moyens vocaux et à nos instincts de symétrie.

Lorsque la sensibilité allemande ou française adopte de telles formules, elle peut le faire avec profondeur et gravité. Mais dans l'Italie du XVIIIe siècle, dans

ce monde superficiel, versatile et caquetant qu'évoquent avec un parfum si intense les *Fêtes galantes* de notre Verlaine ; pour ce peuple, chez qui toutes les forces cosmiques n'ont d'autre raison d'être que de servir aux divertissements sans fin d'oiseaux écervelés, chez qui le soleil a pour seule mission de faire miroiter cavalcades et jeux sur l'eau, et la lune de frôler les bosquets amoureux « où la mandoline jase parmi des frissons de brise » ; dans toute cette existence mensongère et factice, la musique ne pouvait non plus que flatter la sensualité de l'oreille, sans s'adresser à l'intelligence, que chatouiller les nerfs, et qu'aiguiser la volupté, de temps à autre, par une pointe de douleur élégante ou de religiosité discrète. Qu'espérer autre chose d'une civilisation artistique tombée, avant que d'être mûre, à ce degré de décadence où le virtuose, le violoniste, le chanteur, la *prima donna* et le *primo uomo* sont les maîtres, les tyrans, les idoles des seigneurs et du peuple ? Ils sont rois au théâtre, ils sont rois à la ville, ils sont rois à la cour ; dans le temple ils sont dieux. Qu'attendre d'une époque, où, d'après les récits de Dittersdorf, la chapelle est devenue un boudoir à musique, le couvent, un conservatoire ? où, si nous en croyons les toiles de Panini, les cardinaux eux-mêmes faisaient des présentations mondaines dans la basilique et où, bravement installées au premier rang de l'orchestre, dans la salle de concert, les contrebasses devaient plaire surtout pour leur ampleur décorative ? Une société qui ne connaît d'autre geste que la danse, ne peut avoir d'autre

musique que de la musique de danse, et où le menuet règne seul, la musique est forcément menue.

Aussi pour un Pergolèse, génie précoce, marqué du doigt de la mort et qui s'oublia quelques heures dans l'idéalisme sincère et fort de son *Stabat*, pour un Caldara qui, probablement par hasard, nous a laissé une courte mélodie presque aussi poignante que le nocturne de *Tristan*, combien de ces légers maestros, prodigieusement doués et futiles, troussant, avec autant d'insouciance que de finesse, des couplets endiablés, des ariosos tragiques, des ritournelles aimables, des vocalises absurdes et charmantes, asti mousseux que Rossini rendra plus pétillant encore et qui viendra s'évaporer sur l'asphalte de nos boulevards, au fracas des lourdes mailloches d'Halévy et de Meyerbeer.

Regardez les images que Guardi et Canaletto nous ont léguées de cette Italie funambulesque, perpétuelle mascarade où les dominos noirs, les petits masques blancs et les lourds manchons font absolument pareils les hommes et les femmes, étrange couvent de joie, dans lequel l'uniforme égalise les êtres ; vous aurez l'image de cette musique où toutes les idées, condamnées par la mode à la même carrure rigoureuse, s'égalisent, se disciplinent, perdent toute individualité, toute vigueur et finalement jusqu'à toute apparence de vie.

Il fut bon néanmoins pour Gluck d'avoir passé par là. Jamais il ne se soumit complètement aux étroites exigences du *bel canto* ; Marmontel et les piccinnistes le lui reprocheront amèrement. Du moins, il y dut d'ac-

cepter certaines normes d'équilibre, que Hans Sachs lui-même recommandera plus tard à son fougueux protégé, et de comprendre qu'à certaines minutes, l'exaltation lyrique du sentiment appelle impérieusement ces mouvements symétriques et continus, que Lulli et Rameau réservèrent trop exclusivement à leurs ballets, et qui, musicalement, se traduisent par des *airs*. Si les airs italiens sont trop souvent vulgaires et vides, il n'en faut point accuser leur forme, nous le verrons bientôt. Et quand même l'allemand Gluck, avant de devenir le compositeur que le monde admire, n'eût appris de l'Italie qu'à écrire quelquefois des airs, il n'eût pas perdu les quatre grands lustres compris entre sa première œuvre, *Artaserse* et *Orphée*, son premier chef-d'œuvre.

III

Ces vingt premières années de la carrière de Gluck furent un perpétuel va-et-vient à travers l'Europe. L'Italie appréciait beaucoup ses œuvres : Milan, Bologne, Crémone, Venise, Naples et Rome lui commandaient tour à tour des opéras inédits, qu'il écrivait le plus souvent sur des livrets de Métastase, et qu'il allait monter dans chacune de ces villes. En 1754, le pape, s'intéressant à ses travaux, le nomma « cavaliere sperone d'oro » et ce fut à partir de cette date qu'il joignit toujours à son nom le titre de chevalier. A Vienne, ses manières élégantes et l'ascendant de son intelligence lui avaient

valu l'entrée de tous les salons, et, en 1754, la nomination de chef de musique au théâtre de la cour, que dirigeait le comte Durazzo. En 1749, il avait même poussé jusqu'au Danemark, où le théâtre italien de Charlottenbourg monta l'une de ses pièces.

Mais de tous ces voyages, celui qui devait avoir la plus grande influence sur l'évolution artistique de Gluck, ce fut son année de séjour en Angleterre, en 1746. Il y donna deux primeurs, qui échouèrent l'une et l'autre. Haëndel triomphait alors dans la capitale du royaume uni. Il ne manifesta guère de sympathie pour son jeune confrère. Celui-ci pourtant fut lui rendre visite et l'illustre auteur du *Messiah* lui aurait dit, prétend-on : « Vous vous êtes donné beaucoup trop de peine pour votre opéra ; il est ici fort dépaysé. Si vous voulez travailler pour les Anglais, il faut leur faire quelque chose de tumultueux, qui imite le bruit de baguettes sur un tambour. » C'était une première indication ; Gluck en tint compte et à partir de cette époque, il employa des trombones dans son orchestre. Dix ans plus tard il devait y introduire aussi les timbales, qu'il n'avait pas encore employées jusque-là.

Il fit en Angleterre la connaissance d'Arne, musicien délicat, esprit séduisant et fin, auteur du fameux *Rule Britannia* et d'un opéra *Rosamond*, charmant de gaieté franche et de vérité. La conversation de cet Anglais dut attirer l'attention de Gluck sur bien des problèmes auxquels ne songeaient certainement pas ses amis les Lombards. « Il s'appliqua, raconte Burney, à bien connaître

le goût anglais. Il rechercha surtout ce à quoi l'auditoire semblait s'intéresser le plus, et trouvant que le naturel et la simplicité étaient ce qui avait le plus d'action sur les spectateurs, il s'est depuis moins attaché à flatter les partisans d'une science approfondie et d'une difficile exécution qu'à écrire pour la voix dans les tons naturels des affections et des passions humaines. Et l'on peut remarquer que la plupart des airs d'*Orphée* sont aussi simples, aussi naïfs que des ballades anglaises. »

Mais la leçon la plus précieuse de ce voyage, ce fut pour lui l'échec de *Piramo e Tisbe*. Il avait composé cette pièce, comme on le lui avait demandé, en « pasticcio », c'est-à-dire en adaptant le mieux possible à un livret nouveau les airs qui avaient été le plus applaudis dans ses opéras antérieurs. « Ces mêmes morceaux consacrés par un si unanime succès, dit M. Desnoiresterres, furent reçus avec une inconcevable froideur. Le premier étonnement dissipé, Gluck se demanda quelles pouvaient être les causes d'un accueil si différent. Après y avoir mûrement réfléchi, il jugea que toute musique bien faite doit être l'expression propre d'une situation. qu'en dépit des splendeurs de la mélodie, de la richesse et de l'originalité des accords, c'est là son principal mérite et que, cette qualité vitale faisant défaut, le reste n'est plus qu'un vain arrangement de sons, qui peuvent chatouiller agréablement l'oreille, mais ne sauraient remuer puissamment. »

Pour un esprit de sa valeur de telles indications ne devaient pas être perdues. Il s'écoula pourtant de longues



RÉPERTOIRE DE FONTAINEBLEAU

(Dessin de Moreau le Jeune, gravé par L. Lempereur. Bibliothèque Nationale.)

années avant qu'il prît pleine conscience de ces vérités primordiales, dont l'application lui assura l'immortalité.

C'est que certains génies parviennent tardivement à la puissance expressive et ne conquièrent une technique en rapport avec leurs aspirations qu'après une très lente accommodation au milieu dans lequel ils évoluent. Puis, un jour, on ne sait trop pourquoi, le moindre petit souffle réveille ces braises endormies jusqu'alors, qui tout à coup flambent lumineusement et ne s'éteindront plus. Lisez l'histoire de tels artistes, vous verrez cent personnes se flatter à l'envi d'avoir été leurs inspirateurs et leur guides. On vous citera vingt de leurs prédécesseurs comme des modèles indignement plagiés. « Gluck ? mais il doit tout à Lulli et à Rameau ! Gluck ? mais ce furent ses collaborateurs qui lui dictèrent sa réforme ! »

Si le soufflet, qui ranime les flammes assoupies dans l'âtre, pouvait parler, il se vanterait probablement d'être le feu. Calzabigi, librettiste des deux premiers chefs-d'œuvre de Gluck, eut un peu ce genre de prétention. Sans doute la rencontre que le musicien fit, à Vienne, d'un dramaturge aussi perspicace fut pour lui décisive, puisque de leur collaboration, naquit tout de suite *Orfeo ed Euridice*, dont les deux premiers actes restent parmi les sommets incontestés de tout le théâtre musical. Mais, au bout de quelques années, le poète finit par croire qu'il en était presque l'unique auteur. En 1784, vingt-deux ans après la première représentation de cette œuvre (qui eût été bien peu de chose, après tout, sans

les sublimes inspirations du musicien) Calzabigi écrivait au *Mercure de France*, dans un mouvement de mauvaise humeur, une lettre dont il est curieux de retenir certains passages.

« J'ai pensé, il y a vingt ans, que la seule musique convenable à la poésie dramatique, et surtout pour le dialogue et pour les airs que nous appelons d'*azione*, était celle qui approcherait davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique ; que la déclamation n'était elle-même qu'une musique imparfaite : qu'on pourrait la noter telle qu'elle est, si nous avions trouvé des signes en assez grand nombre pour marquer tant de tons, tant d'inflexions, tant d'éclats, d'adoucissements, de nuances variées, pour ainsi dire, à l'infini, qu'on donne à la voix en déclamant. La musique, sur des vers quelconques, n'étant donc, d'après mes idées, qu'une déclamation plus savante, plus étudiée, et enrichie encore par l'harmonie des accompagnements, j'imaginai que c'était là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame ; que plus la poésie était serrée, énergique, passionnée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercherait à la bien exprimer, d'après sa véritable déclamation, serait la musique vraie de cette poésie, la musique par excellence.....

« Mais la déclamation se perd en l'air, et souvent on ne la retrouve plus ; il faudrait être toujours également animé, et cette sensibilité constante et uniforme n'existe point. Les traits les plus frappants s'échappent lorsque le feu, l'enthousiasme s'affaiblissent. Voilà pourquoi on

remarque tant de diversité dans la déclamation de différents acteurs pour le même morceau tragique : dans un même acteur, d'un jour à l'autre, d'une scène à l'autre. Le poète lui-même récite ses vers tantôt bien, tantôt mal.

« J'arrivai à Vienne en 1761 rempli de ces idées. Un an après, S. E. M. le comte Durazzo, pour lors directeur des spectacles de la cour impériale, et aujourd'hui son ambassadeur à Venise, à qui j'avais récité mon *Orphée*, m'engagea à le donner au théâtre. J'y consentis, à la condition que la musique en serait faite à ma fantaisie. Il m'envoya M. Gluck, qui, me dit-il, se prêterait à tout.....

« Je fis donc à M. Gluck la lecture de mon *Orphée* et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettais dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affaiblis et négligés dont je désirais qu'il fît usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir *i passaggi*, les *cadenze*, *i ritornelli*, et tout ce qu'on a mis de gothique, de barbare, d'extravagant dans notre musique. M. Gluck entra dans mes vues.

« Je cherchai des signes pour du moins marquer les traits les plus saillants. J'en inventai quelques-uns ; je les plaçai dans les interlignes, tout le long d'*Orphée*. C'est sur un pareil manuscrit, accompagné de notes écrites aux endroits où les signes ne donnaient qu'une intelligence incomplète, que M. Gluck composa sa

musique. J'en fis autant depuis pour *Alceste*. Cela est si vrai, que le succès de celle d'Orphée ayant été indécis aux premières représentations, M. Gluck en rejetait la faute sur moi.

. . . .

. . . .

« J'espère que vous conviendrez, monsieur, d'après cet exposé, que si M. Gluck a été le créateur de la musique dramatique, il ne l'a pas créée de rien. Je lui ai fourni la matière ou le chaos si vous voulez ; l'honneur de cette création nous est donc commun. »

Lisons maintenant l'*Epître dédicatoire* au grand-duc de Toscane, que Gluck rédigea ou fit rédiger sous sa direction, et publia, en 1769, en tête de la première édition d'*Alceste*. C'est une merveille de précision et de concision. Les problèmes dont Calzabigi ne parle que vaguement, en littérateur prêt à tomber dans le sophisme de Diderot sur la ligne mélodique, sont ici résolus musicalement, par un artiste sûr de lui-même et de ses théories.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule ; je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situa-

tions, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus.....

« Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue.

« Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapidement sur la seconde partie d'un air, lorsque cette seconde partie était la plus passionnée et la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de l'air; ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré et de plusieurs manières un passage.

« Enfin j'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels depuis longtemps, se récriaient en vain le bon sens et le bon goût.

« J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs, sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur en indiquer le sujet; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêts et de passions; et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène.

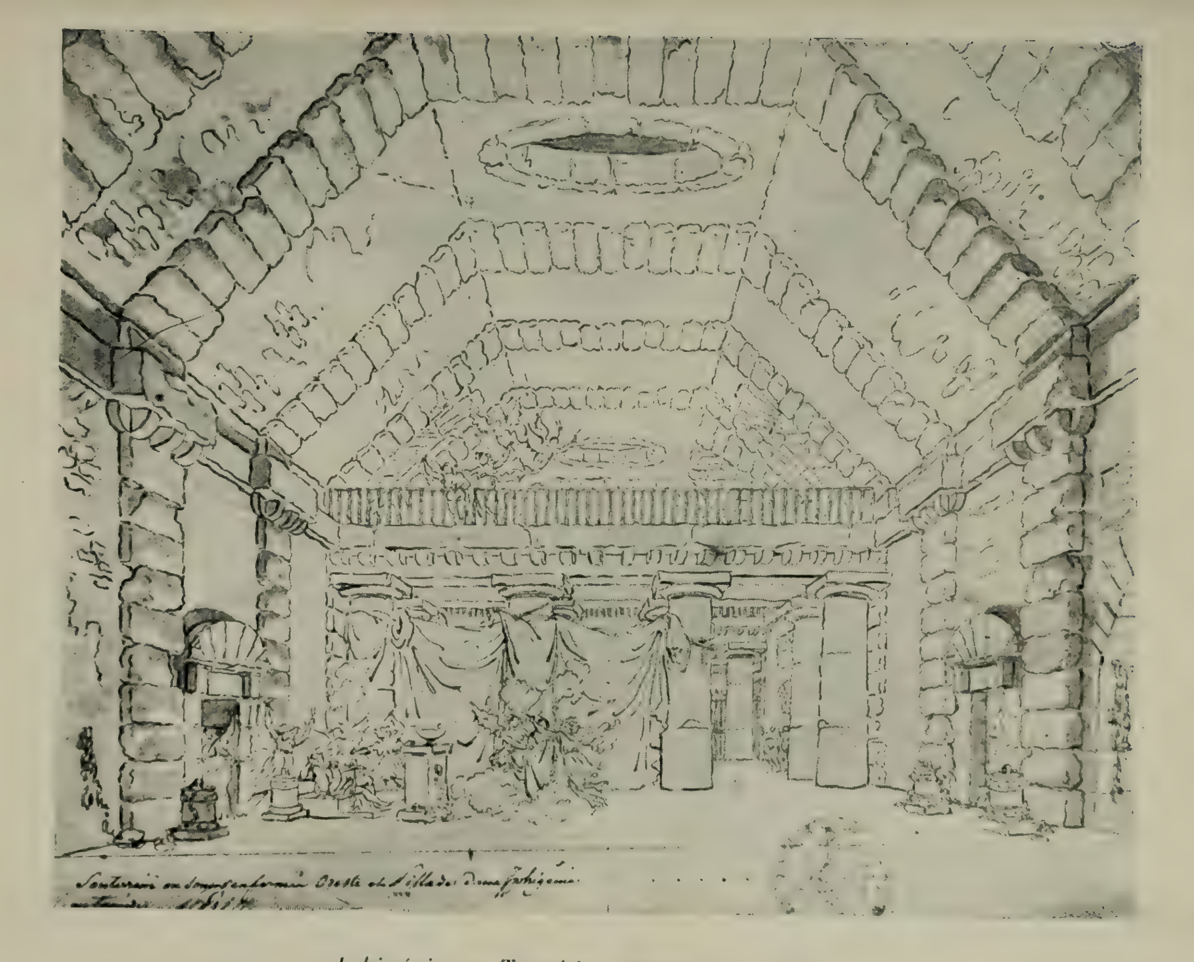
« J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression ; enfin, il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet… »

Desnoiresterres, après avoir cité cette belle préface, ajoute justement : « Tout cela paraît si naturel, si logique, si simple, qu'on se demande où est le merveilleux, où est le génie. Ce n'est que par la réflexion et la comparaison, ce n'est qu'en opposant cette poétique presque primitive à la manière conventionnelle des maîtres italiens du XVIIIe siècle, que l'on arrive à comprendre tout l'effort, tout le mérite d'une révolution qui ramenait l'art à sa vraie mission. »

Et combien, hélas ! de musiciens illustres ont oublié depuis ces principes naturels.

Quelque temps après, Gluck publia en tête d'une partition nouvelle, *Paride ed Elena*, — ouvrage qui n'eut pas grand succès et que son auteur n'essaya pas d'imposer au public, — une autre *Epître dédicatoire*, adressée cette fois au duc de Bragance. Il revient, dans ce second manifeste, sur le même sujet que dans le précédent, mais avec un ton plus vif, en polémiste mordant et spirituel.

« Je ne me suis déterminé à publier la musique d'*Alceste*, que dans l'espérance de trouver des imitateurs ;



Iphigénie en Tauride. DÉCOR DU TEMPS
(Dessin original de l'architecte décorateur Paris. Bibliothèque de Besançon.)

j'osais me flatter qu'en suivant la route que j'ai ouverte on s'efforcerait de détruire les abus qui se sont introduits dans l'opéra italien et qui le déshonorent ; je l'avoue avec douleur, je l'ai tenté vainement jusqu'ici. Les demi-savants, les docteurs de goût, espèce malheureusement trop nombreuse, et de tous temps mille fois plus funeste au progrès des beaux-arts que celle des ignorants, se sont déchaînés contre une méthode, qui, en s'établissant, anéantirait leurs prétentions.

« On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'après des répétitions informes, mal dirigées et plus mal exécutées ; on a calculé dans un appartement l'effet que cet opéra pourrait produire sur un théâtre ; c'est avec la même sagacité que dans une ville de la Grèce on voulut juger autrefois à quelques pieds de distance, de l'effet de statues faites pour être placéee sur de hautes colonnes. Un de ces délicats amateurs qui ont mis toute leur âme dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop âpre, un passage trop ressenti ou mal *préparé*, sans songer que, dans la situation, cet air, ce passage était le sublime de l'expression, et formait le plus heureux contraste. Un harmoniste pédant aura remarqué une négligence ingénieuse, ou une faute d'impression, et se sera empressé de dénoncer l'une et l'autre comme autant de péchés irrémissibles contre les mystères de l'harmonie ; bientôt après, une foule de voix se seront réunies pour condamner cette musique barbare, sauvage, extravagante... »

Si Gluck revenait au monde, il verrait que les « doc-

teurs de goût » y foisonnent comme autrefois, espèce toujours haïssable et funeste aux progrès de l'art. Il retrouverait plus nombreux que jamais, « ces délicats amateurs qui ont mis toute leur âme dans leurs oreilles », musicographes détestables, sans cesse occupés à couper des *comas* en quatre et soi-disant dilettanti, que l'on nomme à présent des « snobs », jargonnant mille expressions barbares, dont ils ne comprennent pas le sens, et pour cause. Ces gens-là ont inventé un mot extraordinaire, dont ils se servent beaucoup, la *musicalité*, mot très commode et très élastique, mais qui ne veut malheureusement rien dire, puisqu'il est la substantification d'une qualité immanente, quelque chose comme un pléonasme abstrait. Si les détracteurs d'*Alceste*, piccinnistes ou autres, avaient connu ce terme, ils en auraient usé, n'en doutez point, et nous eussions vu Marmontel ou Mme du Deffand reprocher à M. Glouck son manque de musicalité, c'est-à-dire lui faire un crime de ne pas cultiver l'art pour l'art, de ne pas enfiler, suivant les dogmes, des sons inexpressifs et de ne pas chercher principalement, dans la musique, à résoudre des problèmes d'harmonie.

Dieu sait pourtant si l'auteur d'*Iphigénie* a pris soin constamment de se poser en dramaturge et non en musicien ! Il l'a répété à maintes reprises, et l'éditeur Corancez, dans l'important article que le *Journal de Paris* du 21 août 1788 consacrait au maître disparu huit mois auparavant, raconte à ce sujet une conversation très caractéristique. Corancez, qui fut un des plus intimes

du compositeur, s'étonnait un jour en sa présence de la note longue écrite sur le premier *je* que chante Agamemnon dans l'air : « Je n'obéirai point à cet ordre inhumain ». Cette longue note vous a-t-elle également choqué au théâtre? lui demanda Gluck. « Je lui répondis que non. Eh bien, ajouta-t-il, je pourrais me contenter de cette réponse, et comme vous ne m'aurez pas toujours auprès de vous, je vous prie de vous la faire toutes les fois que vous serez dans un cas pareil; quand j'ai réussi au théâtre, j'ai remporté le prix que je me propose : il doit m'importer peu, et je vous jure qu'il m'importe peu en effet, d'être trouvé agréable dans un salon ou dans un concert. Si vous avez été souvent dans le cas de vous apercevoir qu'une bonne musique de concert n'a point d'effet au théâtre, il est dans la nature des choses qu'une bonne musique de théâtre ne réussisse pas dans un concert. Votre question ressemble à celle d'un homme qui serait placé dans la galerie haute du dôme des Invalides, et qui crierait au peintre qui serait en bas : Monsieur, qu'avez-vous prétendu faire en cet endroit, est-ce un nez, est-ce un bras? Cela ne ressemble ni à l'un, ni à l'autre. Le peintre lui crierait de son côté, avec beaucoup plus de raison : Monsieur, descendez, regardez et jugez vous-même. »

Gluck, écrivant pour le théâtre, eut donc avant tout des préoccupations de dramaturge. Elles s'affirmèrent constamment dans sa conduite.

Pendant qu'il composait, il était sans cesse en correspondance ou en pourparlers avec ses librettistes. Afin

d'arriver à une intime union de la musique et des paroles, il fallait remanier à tout moment les poèmes, abréger ici un texte qui eût ralenti l'action, permettre ailleurs au symphoniste de peindre plus à loisir les mouvements des personnages. On possède une lettre de Gluck à Guillard, le librettiste d'*Iphigénie en Tauride*, très caractéristique à ce sujet.

Puis, quand l'œuvre était prête, il s'agissait d'en réaliser la mise en scène avec des soins minutieux. Sous ce rapport, les exigences de Gluck vis-à-vis de ses interprètes, chanteurs, danseurs ou instrumentistes, sont demeurées célèbres. Les répétitions d'*Iphigénie en Aulide*, le premier opéra qu'il fit jouer à Paris, durèrent six mois et lui assurèrent la notoriété avant même que la pièce n'obtînt le succès retentissant qui rendit son auteur illustre, dans toute la France. Il avait fort à faire pour obtenir ce qu'il voulait de notre Académie de Musique, où, de tout temps, la négligence et la routine administrative ont régné comme elles le font encore de nos jours. Mais il fallait coûte que coûte obéir à ce terrible homme, qui, fort heureusement, avait pour lui la protection de Marie-Antoinette. Et l'on répétait vingt fois, trente fois, le passage difficile, jusqu'à ce que gestes et chants fussent absolument parfaits.

Ces mêmes tendances exclusivement théâtrales déterminèrent Gluck à écrire ses dernières œuvres pour notre scène lyrique. Il avait rencontré à Vienne le bailli du Roullet, attaché d'ambassade, et lui avait confié son désir de composer désormais sa musique sur des textes français.

Du Roullet lui fournit l'excellent livret d'*Iphigénie en Aulide*, et, le 1er août 1772, écrivit au directeur de l'Opéra de Paris, une lettre où il parlait longuement de Gluck et de ses idées. En voici le passage capital :

« Ce grand homme, après avoir fait plus de quarante opéras italiens qui ont eu le plus grand succès sur tous les théâtres où cette langue est admise, s'est convaincu, par une lecture réfléchie des anciens et des modernes et par de profondes méditations sur son art, que les Italiens s'étaient écartés de la véritable route dans leurs compositions théâtrales; que le genre français était le véritable genre dramatique musical ; que s'il n'était point parvenu jusqu'ici à sa perfection, c'était moins aux talents des musiciens français vraiment estimables, qu'il fallait s'en prendre, qu'aux auteurs des poèmes, qui, ne connaissant point la portée de l'art musical, avaient, dans leurs compositions, préféré l'esprit au sentiment, la galanterie aux passions, et la douceur et le coloris de la versification au pathétique de style et de situation... D'après ces observations, M. Gluck s'est indigné contre les assertions hardies de ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française, en soutenant qu'elle n'était pas susceptible de prêter à la grande composition musicale. Personne, sur cette matière, ne peut être jugé plus compétent que M. Gluck : il possède parfaitement les deux langues; et quoiqu'il parle la française avec difficulté, il la sait à fond ; il en a fait une étude particulière ; il en conçoit enfin toutes les finesses, et surtout la prosodie, dont il est très scrupuleux observateur. »

Mais, de toutes les nécessités qu'entraîne le parti pris de donner constamment le pas au drame sur la musique, la plus impérieuse est assurément une parfaite intelligence du poème et des situations. A cet égard Gluck fut incomparable. Nous trouverons plus loin, dans l'étude de ses chefs-d'œuvre, quelques exemples de la logique, parfois même de la subtilité, avec laquelle il découvrait toujours la façon de traiter une scène, ou parfois d'interpréter un mot qu'il devait traduire musicalement. Voici un échantillon de ces raisonnements où triomphait son sens philosophique.

Certaines personnes s'étant plaintes que le chœur des soldats grecs, au début de la première *Iphigénie*, répétât sans cesse le même chant, il dit à Corancez :

« Les grandes passions n'ont qu'un accent : ici les soldats demandent la victime ; toutes les circonstances sont nulles à leurs yeux ; ils ne voient que Troie ou le retour dans leur patrie ; ils ne doivent proférer que les mêmes mots et toujours avec le même accent. J'aurais pu sans doute faire un plus beau choix musical ; et surtout pour le plaisir de vos oreilles le varier ; mais je n'aurais été que musicien et je serais sorti de la nature que je ne dois jamais abandonner. N'allez pas croire cependant qu'au moins vous y auriez gagné le plaisir d'entendre un beau morceau de musique ; soyez bien assuré au contraire que vous y auriez perdu ; car une beauté déplacée n'a pas seulement le désavantage de perdre une grande partie de son effet, mais elle nuit en égarant le spectateur, qui ne se trouve plus dans la dispo-

sition nécessaire pour suivre avec intérêt la marche dramatique. »

Si, dans les ouvrages d'art, comme dans toutes les productions de la pensée, notre bon sens a besoin d'être satisfait, gardons-nous pourtant de croire, avec trop d'esthéticiens modernes, que, pour créer des chefs-d'œuvre, il suffit de contenter notre amour des proportions et de ne pas blesser notre raison. Le sentiment artistique a des exigences plus mystérieuses. Il dérive de nos ébranlements sensoriels et des réactions indéfinissables que ces ébranlements provoquent en chacun de nous. Gluck fut sans doute un *esprit* remarquable, parce qu'il écrivit des partitions admirablement appropriées aux sujets de ses opéras. Mais, s'il fut un grand *artiste*, c'est parce qu'il imagina des sonorités dont le rythme, la succession et le groupement lui étaient spontanément inspirés par son tempérament musical. C'est donc par l'examen de sa musique, envisagée non seulement dans sa *forme*, mais encore dans sa *qualité*, que nous pourrons évaluer, à leur juste mesure, les énergies esthétiques de ce clair et vigoureux génie.

IV

Dans ses *Souvenirs de Félicie*, Mme de Genlis raconte que le chevalier de Chastelux, qui n'avait pas la moindre notion de musique, déclamait d'une manière extravagante contre *Alceste* et *Iphigénie* et qualifiait Gluck de

barbare. Un jour, devant de nombreux témoins, il voulut engager une dispute sur ce sujet avec le marquis de Clermont, qui était très bon musicien. « Mon ami, lui répondit M. de Clermont, je vais te chanter un air, et si tu peux en battre juste la mesure, je disputerai ensuite avec toi tant que tu voudras sur Gluck et sur Piccinni. ».

Ce M. de Clermont était philosophe. Mais s'il est bon de n'aborder certains problèmes qu'avec les personnes qui en connaissent les données, il ne serait pas moins prudent, même entre musiciens, de définir soigneusement, avant toute discussion, les termes dont on se sert.

Il y a particulièrement un mot, le mot « mélodie », sur lequel on ne s'entend jamais. C'est de là que proviennent presque toutes les discussions musicales et la querelle des gluckistes et des piccinnistes notamment dériva presque tout entière de ce malentendu. Qu'est-ce qu'une *mélodie ?* La réponse est presque trop simple : *c'est essentiellement une série de sons successifs*. On ne saurait malheureusement dire autre chose sans risquer de préjuger et par conséquent de mal juger toutes les phrases musicales. Mais une série de sons successifs peut aller depuis le roulement de tambour jusqu'au divin solo de flûte qui accompagne, dans *Orphée*, la danse des âmes heureuses, depuis le cri du coucou jusqu'aux variations du rossignol, depuis la récitation la plus insipide de Lulli, jusqu'à l'air savamment agencé par Piccinni ou par Pergolèse. Or si la récitation de Lulli, si le cri du coucou, si le roulement de tambour sont des

mélodies dans l'acception théorique du mot, elles ne passeront, en fait, pour telles aux yeux, ou pour mieux dire aux oreilles de personne. Entre la mélodie telle que nous la concevons pratiquement, c'est-à-dire le chant, soit vocal, soit instrumental, où l'émotion se traduit par une série de notes variées, par une certaine « courbe » toute pleine d'accents, d'intonations diverses et de lyrisme ; entre cette mélodie et la mélopée, récitation terne et monotone sur un petit nombre de notes, parfois sur une seule, il y a des degrés à l'infini. Où cesse la mélopée ? où commence la mélodie ? Personne ne pourra jamais le déterminer. Aussi le caractère mélodique d'une phrase musicale ne dépend-il pas de cette phrase, mais de celui qui l'écoute. Deux personnes très intelligentes et très musiciennes peuvent différer totalement d'avis à ce point de vue et nous devons considérer la « mélodicité » comme un phénomène relatif.

Il est possible cependant, pour mieux s'entendre, de classer les différentes espèces de mélodies d'après leur forme, sinon d'après leur valeur intrinsèque, et de les ramener à quelques « types » principaux, suivant la manière dont y entrent en jeu les divers éléments des sensations sonores et principalement la hauteur et le rythme. On pourrait utilement considérer, de la sorte, trois types mélodiques principaux.

Le passage d'*Alceste*, où les esprits infernaux appellent, sur le même *fa* continuellement répété, la jeune femme qui va mourir, constitue l'exemple le plus élémentaire que l'on puisse trouver du *Récitatif* ou *Mélodie du pre-*

mier type. A ce degré absolu de simplicité, on le nomme le plus souvent « psalmodie ». Il existe bien entendu des récitatifs plus compliqués, mais qui tous se caractérisent par la répétition fréquente de plusieurs syllabes sur une même note, par une absence complète de symétrie rythmique et généralement aussi par un faible écart entre les notes extrêmes du chant. Les récitatifs constituent, par conséquent, des mélodies très voisines de la simple déclamation et à peine organisées.

Dans les *Mélodies du deuxième type*, ou *Mélodies proprement dites*, les éléments sonores entrent plus largement en jeu; les notes y sont plus variées, et plus étendues sur l'échelle des hauteurs et les rythmes, quoique libres encore, plus particularisés et soumis à une certaine unité d'allure. Mais les uns et les autres, quoique s'éloignant déjà de la déclamation, demeurent encore soumis assez étroitement aux exigences du texte. Il s'y établit en quelque sorte un compromis entre la musique qui commence à s'organiser suivant ses modes personnels et le poème qui conserve néanmoins une autorité directrice. Il va sans dire que cette forme mélodique peut trouver place même dans la musique purement instrumentale, mais elle n'est en ce cas qu'une sorte de réminiscence des mélodies vocales de même catégorie.

Dans les *Mélodies du troisième type*, celles que l'on nomme des *Airs*, la liberté du compositeur disparaît devant le parti pris d'obtenir des courbes et des rythmes *symétriques*, indépendants des paroles chantées et des nuances particulières du sentiment ou de la pensée. L'air

à raison même de son organisation très complexe mais très fixe, ne peut représenter qu'un état d'âme général. Plus conventionnel en soi que le Récitatif et que la Mélodie du deuxième type, et plus éloigné qu'eux de la déclamation poétique, l'air favorise beaucoup moins la finesse de l'expression, mais il possède l'avantage d'une puissance lyrique plus grande, d'un « dynamisme » plus intense, dynamisme que les Italiens ont malheureusement affaibli en soumettant leurs ariosos à une réglementation étroite et dogmatique.

Mais il faut bien se garder, — et c'est là ce que les musiciens ont rarement la sagesse de faire, — il faut se garder d'établir entre ces divers types mélodiques une hiérarchie quelconque. Le *Récitatif*, la *Mélodie proprement dite* et l'*Air* ne constituent pas des degrés d'émotion musicale supérieurs les uns aux autres. N'attachons pas à cette classification une idée de *qualité* mais seulement une idée de *quantité* mélodique. La qualité d'une mélodie tient à tout autre chose, nous le verrons bientôt. Si l'air est plus organisé que le récitatif, cela ne veut pas dire qu'il soit plus musical, ni plus expressif; il est autre, voilà tout! Une valse de Métra est aussi organisée qu'un scherzo de Beethoven, et ne vaut pourtant pas telle psalmodie liturgique qui l'est à peine.

Or toutes les écoles musicales commettent cette erreur foncière de croire à la supériorité qualitative de tel ou tel type mélodique. Les lullistes et les ramistes, esclaves de la déclamation littéraire, n'admettaient que

le récitatif ou que les mélodies à peine plus organisées. Les wagnériens ne tolèrent que les mélodies très voisines du second type. De nos jours les debussystes reviennent, tout au moins pour la partie vocale de leur musique, au type lulliste de la psalmodie, tandis qu'à toute époque les tenants de l'école italienne, bouffonistes ou piccinnistes, et plus tard bellinistes, rossinistes ou donizettistes, n'ont accepté comme chantantes que les mélodies du type le plus complètement organisé, c'est-à-dire que les airs.

Ce fut précisément la force de Gluck, en même temps que la cause première des tempêtes qu'il souleva, d'avoir usé de tous les types mélodiques indistinctement et sans aucune rigueur, suivant les besoins de son inspiration et suivant les situations dramatiques. Le second acte d'*Armide* offre un admirable spécimen de cette variété morphologique avec le monologue de l'enchanteresse, où se trouvent employés successivement toutes les espèces de courbes vocales. Armide est en présence de Renaud endormi et s'apprête à le poignarder. Dans un récitatif entrecoupé, haletant, où les notes du chant n'ont d'autre rôle que de suivre fidèlement toutes les indications du texte, tour à tour elle crie sa soif de vengeance et soupire ses hésitations à frapper le beau chevalier sans défense. Peu à peu, sous l'influence de sa pitié grandissante, le chant s'accentue et s'achemine vers une délicieuse mélodie du second type.

L'héroïne se laisse désarmer par sa tendresse naissante et se décide, au lieu de tuer son ennemi, à le sé-

duire par des enchantements. Elle atteint de la sorte un état passionné à demi inconscient, où le raisonnement et les arguties sentimentales font place à l'exaltation : « Démons transformez-vous en d'aimables zéphyrs... Volez! conduisez-nous au bout de l'univers ! »

Les paroles se répètent, la mélodie libre se transforme en une sorte d'incantation rythmée, et la voix suivant des périodes symétriques s'enlace à la chanson du hautbois, cependant que la palpitation légère des violons, par son dessin obstiné, peint le vol des Esprits subtils et diaphanes.

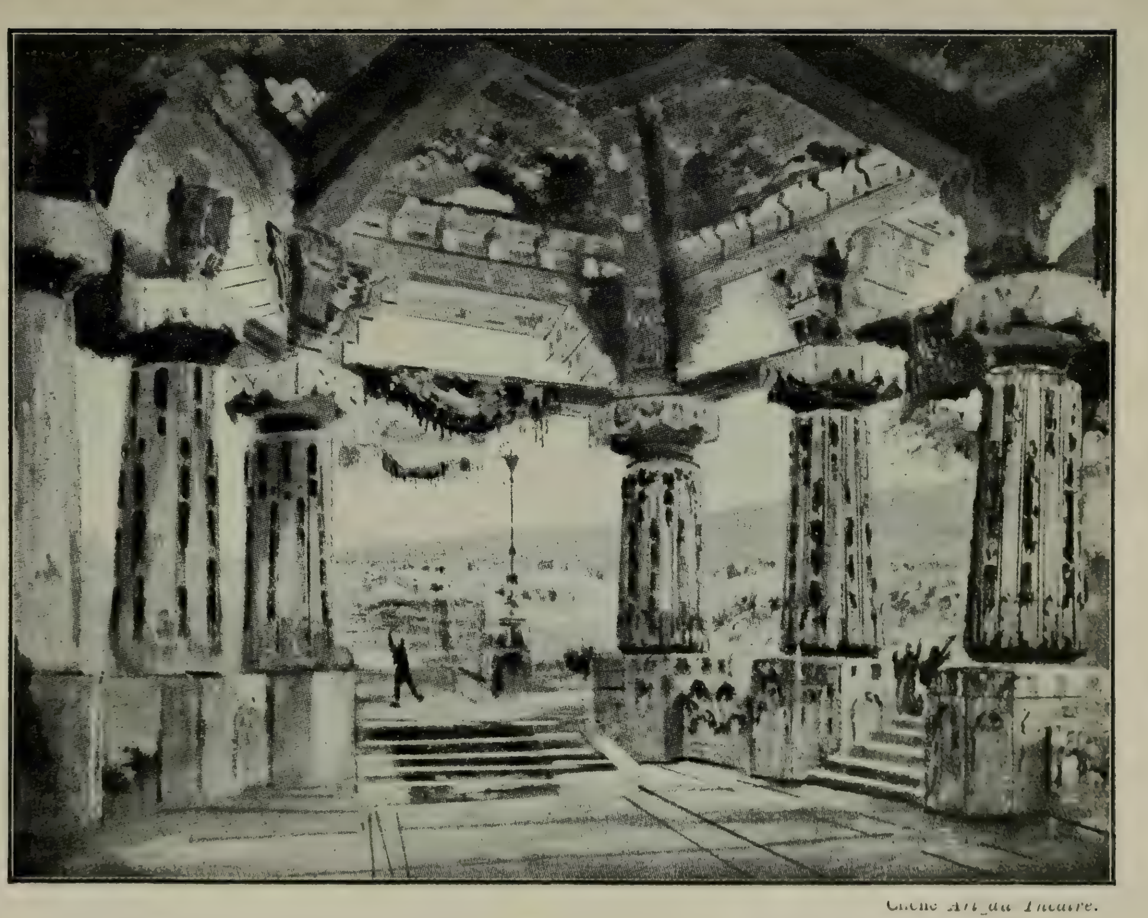
Mais, comme Gluck nous le disait lui-même dans sa préface d'*Alceste*, il évita surtout « de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contresens la période et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène ». En un mot, il imagina, bien avant Wagner, la *mélodie continue*, avec cet avantage sur l'auteur de *Tristan* et de la *Tétralogie*, qu'il ne craignait de s'en écarter ni dans le sens du récitatif, ni dans celui de l'air. Il donnait, par là, à son théâtre, beaucoup de variété, et la variété est un besoin de notre esprit. Les opéras de Gluck sont restés, grâce à leur diversité de moyens expressifs, infiniment plus jeunes que ceux de Lulli et de Rameau, restreints à la déclamation; infiniment plus jeunes que ceux des ultramontains, uniquement préoccupés de leurs ariosos. Et nous pouvons prédire presque à coup sûr qu'ils paraîtront un jour, pour la même raison, plus jeunes que les drames de

Wagner lui-même, cantonnés dans la mélodie du second type.

Gluck, en introduisant des airs dans l'opéra français, réalisait donc un indubitable progrès sur ses prédécesseurs de Paris ; il en était redevable à son éducation italienne. Et cependant les Italiens le considérèrent comme un grand coupable, parce que ses airs n'étaient pas aussi parfaitement « arrondis » que les leurs.

Au lieu d'adopter librement cette forme lyrique de la mélodie, il aurait dû, pour plaire aux piccinnistes, la cultiver suivant les principes établis, suivant les formes sacro-saintes. Voilà tout le secret de cette fameuse coalition, que Marmontel, La Harpe et les autres littérateurs du XVIIIe siècle, férus des Bouffons, montèrent contre l'auteur d'*Orphée*. Écoutez Marmontel ; il résume à merveille les griefs du parti, dans le fameux *Essai sur les révolutions de la musique en France*. C'est le passage où il accuse Gluck de n'avoir « rien fait d'autre, tant qu'il l'a pu, que du chant italien ».

« Et qu'est-ce donc que chante *Iphigénie*, impatiente de voir *Achille*, ou lui faisant ses adieux? Qu'est-ce que chante *Achille*, furieux contre *Agamemnon*, ou se plaignant d'*Iphigénie?* Qu'est-ce que chante *Agamemnon*, prêt à sacrifier sa fille, ou *Clytemnestre*, aux genoux d'*Achille*, implorant son appui contre un père? Qu'est-ce que chante *Orphée*, après les funérailles d'Eurydice, ou au désespoir de l'avoir perdue une seconde fois? Qu'est-ce que chante *Alceste*, lorsqu'elle se dévoue, lorsqu'elle exprime à son époux l'amour qui la fait



Cliché Art du Théâtre.

Armide. ESQUISSE DE M. CARPEZAT POUR LE DÉCOR DU 1er ACTE
(Opéra 1905.)

s'immoler pour lui? Qu'est-ce que chante *Admète*, lorsqu'il s'oppose au dévouement d'*Alceste?* Ne sont-ce pas des airs coupés, mesurés à l'italienne? Et, si le chant en est commun, la modulation pénible, la marche contrainte et forcée, le dessin mal mûri, en sont-ils pour cela plus vrais, plus expressifs?...

« Lorsqu'on veut citer quelque chose des opéras de *M. Gluck*, on se rappelle sur-le-champ les adieux d'*Alceste* et ceux d'*Iphigénie*, parce qu'en effet, ces deux airs, quoique faibles et trop semblables l'un à l'autre, ont une expression sensible, que la modulation en est facile et le cercle bien arrondi. Si *M. Gluck*, dans tous les autres airs, avait été aussi heureux, il daignerait peut-être regarder le chant comme un charme de plus dans l'expression musicale; mais un beau motif de chant est une belle pensée en musique; or, rien n'est plus rare que de belles pensées pour qui n'a pas éminemment le génie de l'invention; et il est plus facile de mépriser ce talent que de l'acquérir. Les Italiens prétendent que le secret de *M. Gluck* est révélé dans la fable du *Renard et des raisins.* »

Pour Marmontel, le chant commence et finit, par conséquent, à la mélodie du troisième type, et son idéal, une fois admis, on peut lui concéder, en effet, que Gluck manque de chant. Mais il aurait fallu démontrer, d'abord, qu'il ne saurait y avoir de belles pensées musicales que sous cette forme définie.

Qu'est-ce donc qu'une belle pensée musicale, et y a-t-il vraiment de belles pensées en musique? Cette

question nous conduit à l'examen de la *qualité mélodique*, second point de notre problème. Tâchons, s'il se peut, d'en poser également l'étude sur des bases précises.

La musique, en soi, n'est faite, comme tout bruit, que de mouvements vibratoires qui, suivant la théorie de M. Pierre Bonnier, nous affectent, en inscrivant des formes d'ébranlement différentes sur la surface sensorielle de notre organe auditif. Par rapport à nous, la musique est la perception de ces mêmes mouvements, perception très vague d'abord et purement physiologique, mais qui, par les effets de l'éducation, devient de plus en plus consciente et permet à certains auditeurs de discerner, par exemple, dans un ensemble orchestral, le mode et le ton dans lesquels on joue, le timbre de chacun des instruments, les notes et les particularités rythmiques de chaque mélodie, et même de chaque accord. Cette analyse auriculaire des formes sonores, et leur comparaison avec d'autres formes, peuvent causer à l'auditeur instruit un plaisir intellectuel très vif. Ce n'est point le plaisir artistique. Celui-ci est d'une autre nature.

Même chez l'homme le moins cultivé, n'importe quelle musique évoque nécessairement, à des degrés évidemment très variables, soit une *sensation* d'un canton différent (image motrice, colorée, parfumée, sapide, etc...), soit un *sentiment* affectif (joie, pitié, douleur, tendresse, ardeur belliqueuse, amour, langueur, etc...). En un mot, toute musique, pour tout

auditeur, est fatalement, dans une mesure plus ou moins grande, ou *synesthésique* (c'est-à-dire évocatrice d'une sensation extra-musicale corrélative), ou *pathétique*, c'est-à-dire évocatrice d'un sentiment également extra-musical.

Et c'est cette double faculté de la musique qui en constitue la véritable essence artistique. Plus la musique est suggestive de sensations ou de sentiments extra-musicaux, plus elle est belle; plus l'auditeur éprouve ces sensations et ces sentiments, plus il est artiste[1]. Une musique qui manquerait totalement de l'une ou de l'autre de ces facultés évocatrices ne serait qu'un vain bruit, qu'un simulacre d'art. Il va de soi qu'en vertu d'une loi de réversibilité constante, la musique la plus riche en pareilles suggestions est toujours composée sous l'empire des sensations les plus vives et des sentiments les plus passionnés. Le compositeur ne fait, en quelque sorte, que transposer dans le monde sonore ses émotions de tous ordres et, plus sa musique les traduit fidèlement, plus on peut dire qu'elle est vraie, émouvante et belle. Les formules suivant les-

[1] Évitons soigneusement deux erreurs : 1° La synesthésie de l'artiste qui *pense* à la couleur ou au goût d'un fruit en entendant certains sons n'est pas la synesthésie maladive du névropathe, qui *voit* cette couleur ou *sent* ce goût à l'audition d'une note ou d'un instrument déterminés, bien qu'au fond l'origine physiologique du phénomène morbide et celle du phénomène esthétique doivent être à peu près identiques; 2° Le pathétisme musical est suggestif de *sentiments;* il ne saurait l'être de *pensées*. Si tel leitmotiv wagnérien, par exemple, peut être représentatif d'une idée abstraite, c'est par une convention purement intellectuelle : il ne met qu'indirectement en jeu notre faculté artistique.

quelles il opère cette traduction importent assez peu; il suffit que les sons agencés soient le véhicule fidèle des impressions inspiratrices.

Gluck fut, à cet égard, un maître incomparable. Grâce à sa vaste sensibilité et à son intelligence intuitive, il vibra puissamment au contact du monde extérieur et des affections humaines. Aussi son œuvre est-elle remarquablement synesthésique et pathétique.

A vrai dire, la synesthésie musicale de Gluck, semblable en cela à celle de tous les maîtres classiques, est presque uniquement d'ordre moteur. Par ses chants et ses symphonies, il ne rend guère ni couleurs — sauf dans les deux premiers actes d'*Orphée* — ni saveurs, ni parfums. La subtile traduction symphonique de ces sensations (plus éloignées de la musique que les images motrices, liées au monde sonore par un élément commun, le rythme) ne devait s'introduire dans l'art qu'au XIXe siècle, avec Schumann, Berlioz et Wagner.

Mais tous les gestes se trouvent exprimés chez Gluck, au moyen de transpositions extraordinairement justes. Quand, par exemple, Armide cherche à *se traîner* sur les pas de Renaud, qui vient de s'enfuir, quand Clytemnestre invite le soleil à *reculer* devant le forfait d'Agamemnon, quand la terre *se refuse* aux pas chancelants d'Alceste mourante, la voix et l'orchestre trouvent, chaque fois, des inflexions, des rythmes, des accords, des silences tellement picturaux, que la vision de ces mouvements s'impose à nous avec une intensité qui tient réellement du prodige.

L'expression pathétique des sentiments n'est pas moins incomparablement juste chez Gluck, et ceci encore à travers toutes les formes de ses mélodies, qui, toutes inspirées directement par la psychologie des personnages, doivent une vie extraordinaire à la sincérité de leur origine. Mais pourquoi s'en étonner? La musique pathétique n'est, au fond, que de la musique synesthésique. On ne peut exprimer un sentiment qu'en peignant les mouvements et les attitudes dont il s'accompagne d'ordinaire.

Peindre symphoniquement ou mélodiquement l'amour, la valeur guerrière, l'abattement moral, ce n'est, en somme, rien autre chose que de traduire en sons des gestes amoureux, guerriers ou abattus. Que Clytemnestre, au paroxysme du désespoir, invoque donc contre les Grecs la colère des dieux, dans un air très tendu et parfaitement carré, ou que, sur quatre notes voisines, dans une mesure de récitatif, Iphigénie, rougissante de pudeur virginale, murmure à son amant : « Ah! qu'il vous est aisé de tromper ma faiblesse! » c'est exactement la même vérité d'expression, c'est la même sensibilité vécue, dont la musique ne semble être, pour ainsi dire, que le signe naturel, que l'enregistrement passif.

Mais, tandis que les mélodies du premier et du second types, étroitement appropriées à la sensation ou au sentiment inspirateur, en traduisent méticuleusement toutes les particularités, l'air ne peint que synthétiquement des aspects d'ensemble, brosse, en quelque sorte,

à larges traits, un état d'âme ou un mouvement général. Et voici la conséquence pratique de cette différence. Gluck était si scrupuleux observateur des exigences dramatiques propres à chaque situation, qu'il n'eût pas écrit une ligne de récitatif ou de mélodie pure, sans peser exactement les paroles de son livret, et sans mimer à l'avance tous les gestes de ses chanteurs. Méhul, qui, lors de sa première visite au maître, l'avait surpris dans cet exercice étrange, raconte que des chaises, rangées autour de la chambre où improvisait l'auteur d'*Iphigénie*, représentaient pour lui les personnages et les choristes de son drame. Il leur faisait faire maintes évolutions, les changeait de place et exécutait au milieu d'elles des danses et des promenades, qui lui permettaient de trouver immédiatement après, sur son clavecin, les formes musicales les mieux adaptées à la scène en cours de composition. En revanche, quand il s'agissait des airs (airs vocaux ou airs de ballets), Gluck, qui n'était pas un fécond inventeur de thèmes, et, peut-être même, ne jouissait pas d'extraordinaires facultés musicales, ne se gênait aucunement pour emprunter au vaste répertoire de ses opéras italiens les mélodies dont il avait besoin, parce que, dans ce cas, il suffisait que les quelques mesures typiques de chaque air, et le dessin rythmique des accompagnements correspondissent au sentiment global dont il voulait décrire l'exaltation.

Tout ce que nous venons de dire, un peu longuement, de la mélodie de Gluck, est aussi vrai pour ses



ROUSSEAU DANS LE RÔLE DE RENAUD

Peint par Dutertre. Gravé par Phélippaux.



MADEMOISELLE MAILLARD DANS LE RÔLE D'ARMIDE

Gravé par Janinet.

(D'après des documents du Cabinet des Estampes.)

harmonies. A ce point de vue encore, il usa de toutes les formes, librement, sans parti pris dogmatique, sans vaines audaces, mais sans timidité. Quantitativement, les harmonies, comme les mélodies, peuvent appartenir à toutes sortes de types, depuis les plus simples jusqu'aux plus complexes; Gluck, aussi, les employa tous suivant les besoins de ses drames et son juste souci de variété [1]. Et, d'autre part, ses accords, choisis avec une admirable intuition de leur valeur expressive, ne répondaient pas moins, heureusement, par leurs qualités individuelles, aux sensations et aux sentiments en jeu. Aujourd'hui pourtant, certains critiques et certains musiciens lui reprochent, à cet égard, une certaine froideur, une certaine monotonie, dont nous comprendrons la cause dans quelques instants. Du reste, chose étrange! Gluck attachait relativement peu d'importance à la mélodie et aux harmonies. Il dit un jour à Corancez, qui lui demandait à quoi tenait, au théâtre, l'effet foudroyant de la colère d'Achille :

« Il faut, avant tout, que vous sachiez que la musique est un art très borné, et qui l'est surtout dans la partie que l'on appelle *mélodie*. On chercherait en vain, dans la combinaison des notes qui composent le chant, un caractère propre à certaines passions; il n'en existe

[1] Il va sans dire que, dans cette série de types, les harmonies consonnantes et tonales représentent un maximum d'organisation correspondant aux formes anthropistiques de l'air, tandis que les harmonies dissonantes et chromatiques représentent des degrés d'organisation moins stricte et correspondent aux formes métanthropiques de la libre mélodie et du récitatif.

point. Le compositeur a la ressource de l'harmonie, mais souvent elle-même est insuffisante. Dans le morceau dont vous me parlez, toute ma magie consiste dans la nature du chant qui précède et dans le choix des instruments qui l'accompagnent. Vous n'entendez depuis longtemps que les tendres regrets d'Iphigénie et ses adieux à Achille; les flûtes et le son lugubre des cors y jouent le plus grand rôle. Ce n'est pas merveille si vos oreilles, ainsi reposées, frappées subitement du son aigu de tous les instruments militaires réunis, vous causent un mouvement extraordinaire, mouvement qu'il était, à la vérité, de mon devoir de vous faire éprouver, mais qui cependant ne tire pas moins sa force principale d'un effet purement physique. »

Il y a quelque exagération dans cette théorie. Mais elle est juste, en principe, et elle eut pour résultat de lui faire corser parfois son orchestre beaucoup plus qu'on ne l'avait osé jusqu'alors. Et comme tout est toujours une question de degré, — la puissance orchestrale comme le reste, — les contemporains de Gluck, qui n'étaient pas arrivés, en matière de réceptivité auditive, au même point que nous, lui reprochaient fréquemment son tapage. Se faisant l'écho des partisans de Piccinni, Marmontel écrivait encore :

« Il faut avouer que jamais personne n'a fait bruire les trompes, ronfler les cordes et mugir les voix comme lui. Mais qui sait si la mélodie et l'harmonie italienne n'ont pas aussi, dans leur simplicité, quelque force, avec moins d'effort? Sur tous les théâtres de l'Europe.

on a éprouvé les effets de mille morceaux pathétiques, dont le chant n'était pas du bruit; et, quand les impressions du chant ne seraient pas aussi violentes que celles du bruit et des cris, l'oreille ou l'âme des Français est-elle donc si peu sensible que, pour être émue, elle ait besoin de ces ébranlements profonds?... »

En ceci, comme dans tout le reste, nos appréciations sont forcément subjectives. Quand il s'agit de formes, on peut, à la rigueur, s'entendre, si l'on pose nettement ses définitions; en matière de qualités, il n'y a pas de criterium.

Encore une fois, tout est relatif. Les harmonies, comme l'instrumentation de Gluck, très riches pour son temps, mais avec des effets localisés, peuvent sembler pauvres aux modernes, gâtés par les excès et les subtilités de certains compositeurs. Quand Gluck emploie un accord complexe, ou un timbre fortement descriptif, il ne le fait qu'à bon escient et avec une entière franchise de procédé, sans cette roublardise, cette « rupture » d'effets, ce gaspillage d'excitations qui caractérisent plusieurs symphonistes de notre époque. La masse des musiciens estiment encore cependant les mélodies, les harmonies, et l'orchestration de Gluck d'une grande beauté picturale et expressive. Ceux qui pensent différemment, parce qu'ils sentent différemment, n'ont pas tort, à leur point de vue; il ne saurait y avoir d'orthodoxie en matière d'art. Tout ce que l'on peut dire, c'est que Gluck, traduisant strictement, dans sa musique, — mélodique, harmonique et instrumentale — les sensa-

tions et les sentiments d'une époque où l'amour des raffinements et des nuances ne s'était pas propagé comme dans la société moderne, n'a pu écrire que de la musique relativement calme et simple. Mais, si les paradis artificiels que le XIXe siècle s'est créés, sous mille influences exotiques, ne se trouvent pas dans les jardins d'Armide, si les grands tourments de conscience, les passions exacerbées et les lassitudes élégantes des romantiques et des décadents sont inconnus à l'épouse d'Admète et à la fille d'Agamemnon, si, par un crépuscule d'orage, après une journée d'excitation affective ou cérébrale, Schumann ou Chopin, Borodine ou Debussy conviennent mieux que Gluck à nos nerfs frémissants, il y a tout de même chez celui-ci une sorte de santé, une noblesse, une eurythmie qui n'excluent ni la grâce, ni la finesse, ni la terreur tragique, et qui est bien, dans l'art des sons, le plus touchant de tous, l'écho de cette beauté sereine et vigoureuse dont les Grecs ont doté le monde pendant quelques siècles, que l'on n'avait pas connue avant eux et que l'on n'a pas retrouvée depuis. Gluck admirait profondément les Grecs. Il en parlait avec ardeur, en frappant l'épaule à ses amis : « C'étaient de fiers hommes! » Il a su nous donner, dans son dernier chef-d'œuvre, le plus délicat de tous peut-être, l'impression qu'Argos fut une cité vivante, dont une vierge se souvenait avec des larmes dans la voix. Et c'est avoir fait beaucoup pour l'humanité, que d'avoir retrouvé l'expression sonore d'un émoi, dont ne s'étaient perpétuées jusqu'à

nous que l'expression plastique et l'expression littéraire.

Comment trouva-t-il cette expression? Comment découvrit-il les notes qui devaient évoquer l'amour maternel d'Alceste, la sensuelle et douloureuse passion d'Armide, les sublimes accents de l'amant éploré d'Eurydice? Ceci est le secret du génie. Les esthéticiens pourront définir toutes les formes musicales, poser toutes les règles de logique, formuler toutes les lois d'équilibre et de symétrie du monde; ils ne diront jamais, grâce au ciel! pourquoi trois notes de chanson nous font monter des larmes dans les yeux. Éternellement ce sera le mystère sacré du style, la force et l'honneur des maîtres de découvrir, par delà leur conscience psychique, des corrélations mystérieuses qui arrachent à la nature quelques données insaisissables, les fixent, les magnifient à jamais et transmettent aux générations successives un peu de cette chose si grande et si fragile : une émotion humaine!

V

Quand *Orfeo ed Euridice* fut donné, pour la première fois, au théâtre impérial de Vienne, le 5 octobre 1762, sur les paroles italiennes de Calzabigi, après des répétitions où les deux auteurs, Gluck surtout, s'étaient montrés d'une exigence inouïe, le public hésita quelques jours, dérouté par la nouveauté de cet art.

Mais, à partir de la cinquième représentation, le succès fut triomphal. Non seulement l'Allemagne applaudit à la révolution qu'un seul ouvrage opérait par sa magique beauté, mais bientôt l'Italie elle-même ne voulut plus entendre d'autre musique. Et, lorsqu'à son tour, douze ans plus tard, le 2 août 1774, notre Opéra, qui avait eu déjà la primeur d'*Iphigénie en Aulide*, donna l'*Orphée*, traduit de l'italien par Molines, avec le rôle du poète transcrit pour ténor, l'admiration qu'excita ce chef-d'œuvre toucha de près à l'idolâtrie. M[lle] de Lespinasse nous conserve, en maints endroits de sa correspondance, le souvenir de cet enivrement, ou, comme on dirait aujourd'hui, de cette intoxication artistique. Elle ne parle plus que d'*Orphée*, elle ne vit plus que pour entendre *Orphée* et pour le réentendre : « Cette musique me rend folle ; elle m'entraîne ; je ne puis plus manquer un jour ; mon âme est avide de cette espèce de douleur. » Bref, ce fut, dans la société parisienne, un engouement semblable à celui que suscita naguère *Pelléas et Mélisande*.

Le temps seul dira si les admirateurs de Debussy ne se trompent point vis-à-vis de la postérité. Le temps a démontré que les admirateurs de Gluck étaient dans la vérité humaine, puisqu'aujourd'hui encore les chants du divin aède nous émeuvent comme ils émouvaient nos arrière-grands-oncles et que les spectateurs frémissent autant qu'alors au son de ses admirables mélodies.

De tout l'œuvre de Gluck, les premiers actes d'*Orphée* sont probablement la part la plus profondément



Cliché Reutlinger.

MADAME LITVINNE DANS *Alceste*.
(Opéra-Comique 1904.)

géniale; ils offrent une double image de la douleur amoureuse et de l'éternelle joie, dont il semble presque impossible de dépasser jamais la tristesse et la fraîcheur. Quand le rideau se lève sur le bois sombre, où les sanglots du poète tombent, comme dans un insondable abîme, au milieu des lamentations du chœur; quand Orphée supplie les furies et les spectres infernaux de le laisser passer; lorsque le hautbois marie sa douceur mélancolique à l'éternelle tristesse de l'amant, parmi les gazouillements des sources, ou que la flûte rythme lentement la danse des âmes heureuses à travers les brumes d'un éternel matin, il n'est pas d'auditeur qui ne sente se mouiller ses paupières et se serrer sa gorge, en frissonnant tour à tour de compassion douloureuse et d'indicible volupté.

Jean-Jacques disait avec raison : « Je ne connais rien de plus parfait, dans ce qu'on appelle la convenance que l'ensemble des Champs-Élysées. Partout on y voit la jouissance d'un bonheur pur et calme ; mais avec un tel caractère d'égalité, qu'il n'y a pas un trait, ni dans le chant, ni dans les airs de danse, qui passe en rien la juste mesure ». Corancez ayant rapporté cet éloge à Gluck, celui-ci répondit : « Ma leçon est écrite dans la peinture que fait Eurydice du séjour des bienheureux :

Rien ici n'enflamme
l'âme,
Une douce ivresse
laisse
Un calme heureux dans tous les sens.

« Le bonheur des justes doit consister principalement dans sa continuité et conséquemment dans son égalité : c'est pour cela que ce que nous appelons le *plaisir* ne peut y entrer ; car le plaisir est susceptible de degrés différents : il s'émousse d'ailleurs et produit à la longue la satiété ».

C'était un trait de génie que cette parfaite intelligence du sujet. Mais combien plus merveilleuse encore la trouvaille d'une substance mélodique si souverainement libre et pourtant si pondérée ! Combien admirables surtout ces chants si neufs par leur tension, leur lenteur, leur séduction physique, ces roucoulements de tourterelle blessée, cette vision colorée, ces féeriques lueurs pareilles à celle que Watteau modula dans son *Embarquement pour Cythère*, ces murmures du céleste ballet, suaves et parfumés comme un souffle de brise sur des champs de jacinthe ! Ce jour-là, — et ce jour-là seulement, il faut bien l'avouer, — Gluck avait pressenti l'étendue sans limite des synesthésies musicales. Avec quelques sons judicieusement choisis il éveillait notre mémoire sensible tout entière.....

Or, par un hasard exceptionnel, il nous est presque permis d'apercevoir, de conjecturer du moins la genèse matérielle de ces incomparables mélodies. Lors de son séjour en Angleterre et de son voyage en Danemark, il donna des concerts où il jouait d'un instrument singulier. Une note, insérée dans le *Daily Advertiser* de Londres, du 31 mars 1746, nous en a conservé le souvenir précis :

« Dans la grande salle de M. Hickford, Brewers Street, le mardi 14 avril, M. Gluck, compositeur d'opéras, donnera un concert de musique, avec les meilleurs acteurs de l'Opéra ; particulièrement il exécutera, accompagné par l'orchestre, un concerto pour vingt-six verres à boire, accordés par l'eau de source ; c'est un nouvel instrument de sa propre invention, sur lequel on peut exécuter ce qui peut être joué par le violon ou le clavecin. Il espère ainsi satisfaire les curieux et les amateurs de musique. »

N'est-il pas permis de croire que Gluck se rappela cet instrument, pour écrire les déplorations d'*Orphée*. Qui sait même si, dans une étrange improvisation, il ne les créa point, en laissant, avec les harmonieux hasards du génie, ses doigts humides errer sur le bord des petits vases transparents et sonores, dont il n'avait qu'à noter fidèlement les vibrations longues, la plainte frêle et cristalline ?...

Malheureusement le dernier acte, en partie par la faute du librettiste et malgré l'air fameux et surfait : « J'ai perdu mon Eurydice », est loin d'atteindre à la perfection des tableaux précédents.

Alceste, œuvre moins colorée, moins poétique et un peu monotone comme sujet, du moins pour les spectateurs qui cherchent de l'action au théâtre, mais d'une justesse d'expression plus continue qu'*Orphée*, d'une beauté plus constante et d'une puissance plus merveilleuse encore, fut jouée à Vienne, sur le texte italien de Calzabigi, le 16 décembre 1766, et reprise à Paris, avec

les paroles françaises du bailli du Roullet, le 31 décembre 1776. Le public s'habitua difficilement à cette œuvre austère, qui nous paraît d'une intensité dramatique si soutenue, maintenant que nous sommes rompus aux conceptions germaniques et scandinaves, bien autrement abstraites, et que nous revenons vers *l'art d'intériorité*, pratiqué par Eschyle et Sophocle, vingt-quatre siècles avant Wagner.

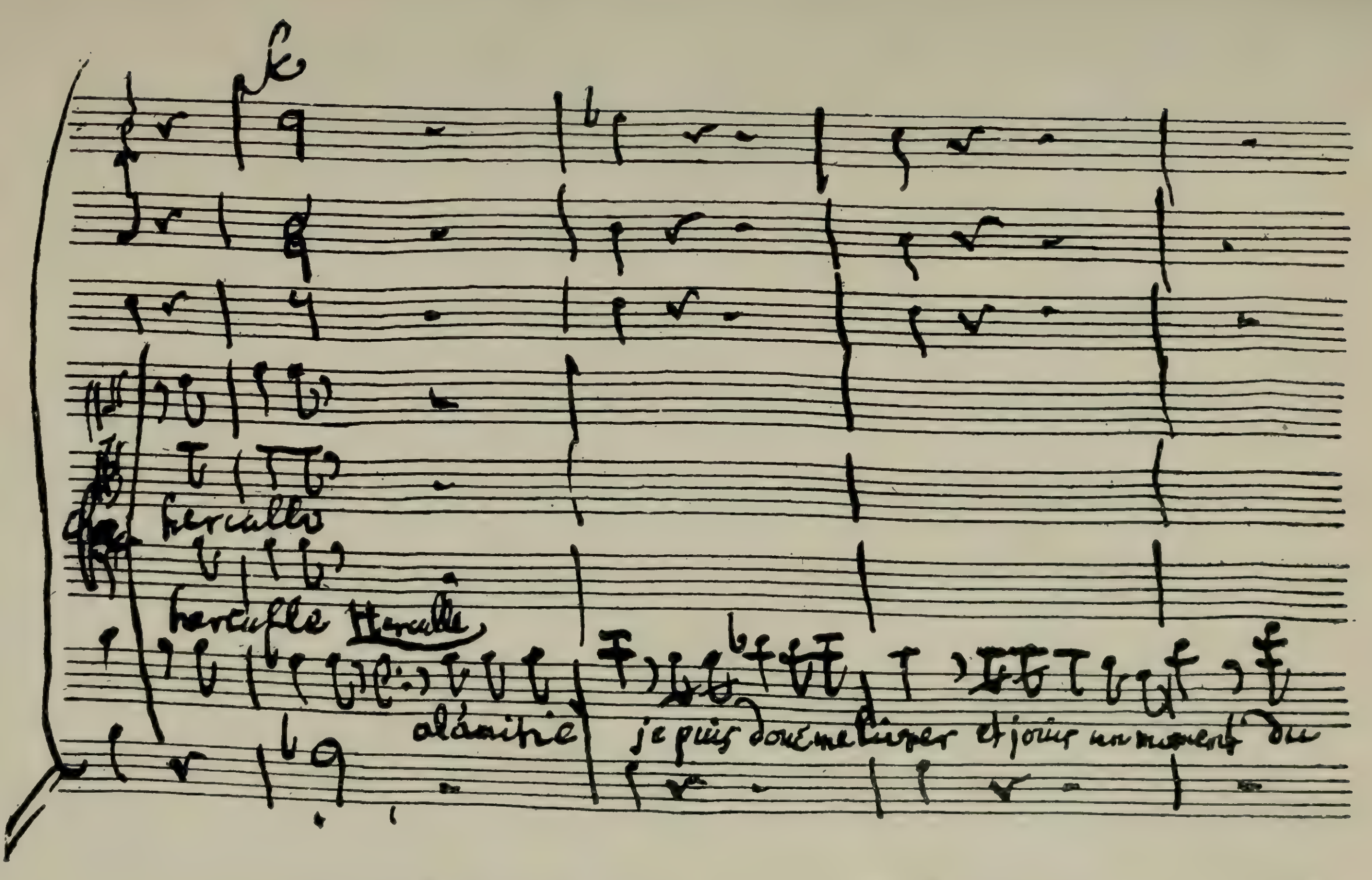
Jamais musique n'a peint, avec plus de profondeur ni de relief que celle d'*Alceste*, les drames du cœur et de la pensée. Il faut en lire et en relire la partition pour admirer à sa juste valeur cette extraordinaire vérité d'expression, cette appropriation de toutes les sonorités en mouvement aux déchirements intimes des personnages, — appropriation tellement absolue qu'on ne songe même point à s'en étonner tout d'abord. Dans ce drame lyrique tout est beau : l'ouverture d'abord, si tragique, si palpitante, d'un sentiment si moderne, avec ses grands accords frappés à contre-temps, tour à tour *piano* et *forte*, dans une giration désespérée, avec la solennité du lento qui, par deux fois, y pèse de tout le poids du destin, et arrache des gémissements aux pauvres créatures humaines. Ce prélude, comme ceux d'*Armide* et des *Iphigénies*, s'enchaîne directement au premier acte, sans arrêt, sans cadence, d'un seul trait, et c'est un système tellement neuf et hardi que Wagner lui-même ne l'emploira que dans ses derniers ouvrages. La musique des ballets d'*Alceste* n'est pas moins remarquable, douloureuse et recueillie pour les pantomimes

qui accompagnent les cérémonies religieuses, délicate et charmante dans les parties ensoleillées de l'œuvre. Et, comme on a tort de couper aujourd'hui, lorsque l'on joue du Gluck, les longs divertissements judicieusement placés à la fin de ses opéras et nécessaires pour remettre les spectateurs des angoisses qu'ils viennent de traverser !... Le rôle d'Alceste est célèbre par le nombre de morceaux pathétiques qu'il renferme ; celui d'Admète, plus court, est peut-être plus étonnant encore. La longue scène où ce prince interroge son épouse, lui fait avouer qu'elle est la victime volontaire offerte aux dieux pour le sauver du trépas, lui reproche ce cruel dévouement et s'enfuit affolé, après avoir imploré la mort comme une faveur suprême, cette exaltation si véhémente que la musique y dépasse les formes de l'air pour retomber dans le désordre d'un récitatif sublime, farouche, éperdu, pareil au cri d'une bête blessée, cette gradation d'effet uniquement bâtie sur un état psychologique, et si énorme qu'il faut arriver au troisième acte de *Tristan* pour en trouver une plus grande, est un de ces miracles que l'art accomplit rarement, et qui sont les plus beaux titres de gloire de notre intelligence et de notre sensibilité. Enfin, les chœurs d'*Alceste* se caractérisent par le rôle intime qu'ils jouent dans l'action. Ce ne sont pas des masses quelconques, placées là pour exécuter des « ensembles » ; ils représentent réellement, pareils aux chœurs de la tragédie antique, la conscience vivante du drame. Parmi leurs chants, il en est deux, très courts, que

l'on pourrait citer comme modèles accomplis du genre. Ce sont les phrases délicieuses encadrant, à la fin du second acte, la poignante mélodie d'Alceste : « Ah ! malgré moi, mon faible cœur partage vos tendres pleurs... » Comme style, aussi bien que comme émotion, ces deux phrases pénétrantes devancent de cinquante ans la musique vocale de leur époque ; Schubert et même Schumann n'en ont pas dépassé l'expression concentrée, dans leurs lieder les plus accomplis, et, ni Mozart, ni Beethoven ne connurent une tendresse aussi moderne.

Beaucoup de personnes trouvent le troisième acte d'*Alceste* inférieur aux précédents. Si l'on fait abstraction de l'air médiocre d'Hercule, ajouté par Gossec, et qu'il suffit de supprimer, on ne peut soutenir raisonnablement que ce dernier tableau fasse tache dans la partition. Alceste y chante le plus beau passage, peut-être, de tout son rôle : « Grand dieux ! soutenez mon courage ; avançons ! » Admète y lance la splendide supplication : « Alceste, au nom des dieux ! » et, bien exécutés, les chœurs des esprits infernaux produiraient une impression de terreur extraordinaire. On sait ce que disait Gluck à quelqu'un, surpris d'entendre un de ces chœurs psalmodier continuellement la même note :

« Il n'est pas possible d'imiter le langage des êtres fantastiques, puisque nous ne les avons jamais entendus ; mais il faut tâcher de se rapprocher des idées que nous donnent d'eux les fonctions dont ils sont chargés. Les diables, par exemple, ont un caractère de conven-



AUTOGRAPHE DE GLUCK : *Alceste*, ACTE III, ENTRÉE D'HERCULE.

tion bien connu et bien prononcé ; l'excès de la rage et de la fureur doit y dominer ; mais les dieux infernaux ne sont pas les diables ; nous les regardons comme les ministres du destin ; ils n'agissent point par une passion qui leur soit propre ; ils sont impassibles. *Alceste*, *Admète* leur sont indifférents ; il faut seulement qu'à leur égard le destin s'accomplisse. Pour montrer cette impassibilité qui les caractérise spécialement, je n'ai pas cru pouvoir mieux faire que de les priver de tout accent, réservant à mon orchestre le soin de peindre tout ce qu'il y a de terrible dans ce qu'ils annoncent. »

D'un caractère moins solennel, et moins âpre qu'*Alceste*, les deux *Iphigénies*, pendant toute la fin de l'ancien régime, conservèrent la prédilection de la ville et de la cour. Ce fut pour monter la première, *Iphigénie en Aulide*, composée sur une excellente adaptation de la tragédie de Racine par le bailli du Roullet, que Gluck vint pour la première fois s'établir en France, à l'automne de 1773. Son délicieux ouvrage fut joué à l'Académie de musique, le 19 avril 1774. *Iphigénie en Tauride*, écrite dix ans plus tard, sur un livret de Guillard, passa au même théâtre, le 18 mai 1779. Ce devait être le dernier triomphe de Gluck.

Les *Iphigénies*, composées sur des poèmes plus mouvementés qu'*Alceste*, excitent la terreur et la pitié au même degré que leur devancière. Mais elles font songer moins que celle-ci aux premiers tragiques grecs ; plus délicates de forme, plus virginales de sentiment, plus intimes en quelque sorte, elles rappellent surtout Euri-

pide et séduisent par une grâce toute racinienne. La fille d'Agamemnon remplit les deux pièces de sa personnalité touchante; moins altière et moins héroïquement surhumaine que l'épouse d'Admète, elle conserve, même dans sa douloureuse abnégation sur les rivages de l'Aulide, même dans sa robe rouge de sacrificatrice, en Tauride, quand elle implore de Diane le courage de la férocité, quelque chose de délicat et de frêle, qui séduit infiniment et nous la rend plus chère. Sa présence répand sur les deux drames un rayon de jeunesse et de douceur, dont la musique de Gluck accentue sans cesse le charme candide, par une élégance sans mièvrerie, une délicatesse sans recherches, une incroyable fraîcheur de tons. Le musée du Louvre possède un admirable tableau, exécuté par Fragonard pour son entrée à l'Académie : « Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé. » Le maître de Grasse peignait cette grande toile en 1765, l'année même où Gluck écrivit *Alceste*. Or, il semble que, dans le domaine plastique, ce soit l'image la plus voisine, on dirait presque la transcription de l'art musical de Gluck. Noblesse de la ligne, sentiment tragique des attitudes, émotion à la fois discrète et profonde, tout rappelle ici la sensibilité du compositeur, et cette couleur si douce et si lumineuse caressant les infortunés protagonistes du drame ! et ces comparses actifs intimement unis à l'action dans l'enveloppe d'une demi-teinte chantante ! Avec un autre sujet, c'est l'art d'*Iphigénie* transporté dans un domaine dont les qualités plus concrètes et

plus tangibles rendent l'analyse plus sûre et l'étude plus facile. Dès la scène où Clytemnestre et sa fille arrivent en Aulide, le chant si pur et si simple des chœurs, célébrant les attraits et la majesté de la jeune princesse, que nous voyons pour la première fois, tissent autour d'elle une atmosphère de séduction, comme les touches blondes et transparentes de Fragonard autour du prêtre de Dionysos, et nous enferme tout de suite dans un réseau de sympathies fraternelles. Un siècle plus tard, Gounod, essayant de célébrer à son tour les seize ans fleuris de Juliette, se souvint de cette page exquise, dans la première scène de son opéra. Mais sa muse, moins haute et moins chaste que celle du vieux maître, n'en trouva qu'un écho peu fidèle, et des deux chœurs, le plus jeune est encore celui qui résonna cent années avant l'autre.

Si les *Iphigénies* ont cette grâce féminine, il ne faut pas croire que la force en soit exclue. Les chants d'Achille et d'Agamemnon, dans le premier des deux drames, resplendissent d'une merveilleuse énergie. Dans la page où, poursuivi par les furies vengeresses, le père exhale ses remords, on devine déjà les hurlements terribles d'Albérich au premier tableau de *l'Or du Rhin*. Les deux admirables quatuors : celui de l'épithalame d'une majesté si rayonnante et celui de débordante allégresse, à la fin du dernier acte ; la prodigieuse scène d'Oreste et des Euménides, dans la seconde *Iphigénie*, avec les cris de détresse du misérable et les sombres menaces des spectres, les chœurs barbares des Scythes et même les prières des prêtresses, sublimes dans

leur simplicité, sont autant de morceaux où retentissent les plus vigoureux accents.....

... « Si je suis damné, disait Gluck, ce sera pour avoir écrit *Armide*. » De tous les propos qu'ait tenus le créateur du drame lyrique, celui-ci est le seul auquel il nous paraisse désormais bien difficile de souscrire. Gluck entendait par là, sans doute, qu'il avait peint l'enchanteresse et ses jardins magiques sous des couleurs trop séduisantes, capables de troubler à l'excès les spectateurs de sa féerie musicale. Nous ne partageons plus cette façon de voir. Si *Armide* plait encore, et attire les foules à l'Académie de Musique, tout comme à la fin du XVIII[e] siècle, ce n'est point par les séductions voluptueuses de sa musique. Nous avons observé déjà que, contrairement aux symphonies modernes, qui mettent en jeu toute notre sensualité, les œuvres classiques n'éveillent guère dans notre imagination que des images motrices. Les ballets d'*Armide* sont de bien timides évocateurs à côté de tel poème de Rimsky-Korsakow, *Shéhérazade* par exemple, où l'excitation physique va jusqu'à nous suggérer des impressions sapides. Tous les écrivains musicaux, à tour de rôle, ont parlé de « confitures de rose » à propos de ces tableaux sonores d'un orientalisme si chatoyant et si parfumé. Mais, sans aller chercher ces visions asiatiques, peu connues du grand public, ni même la scène des Filles-Fleurs de *Parsifal*, aux harmonies brûlantes, les opéras de Massenet ont habitué le public du monde entier à des inflexions

autrement enjôleuses que les peintures de Gluck. Le paradis d'Indra dans *le Roi de Lahore*, les danses d'*Hérodiade*, le scabreux « Hyménée » d'*Esclarmonde* et combien de duos d'amour, plus brillants et plus pervers les uns que les autres, ont blasé nos oreilles en fait d'érotisme musical. Pour être juste vis-à-vis de Gluck, il faudrait tenir compte du milieu social et artistique dans lequel *Armide* fut écrite, et l'on comprendrait alors que les chants et l'orchestre de ce drame aient donné aux organismes de nos aïeux, moins hyperestésiés que les nôtres, des secousses que nous n'en pouvons plus attendre.

Il reste d'ailleurs assez de beautés d'un autre ordre dans cette pièce, pour légitimer le grand succès qu'elle obtient encore. Partout où il s'agit de sentiments sincères, partout où le cœur seul reste en jeu, Gluck s'y montre égal à lui-même. S'il n'a su peindre de la passion que le côté le plus noble, il a donné, du moins, à la Haine des traits singulièrement fermes, et chaque fois que l'héroïne soupire ou clame la détresse profonde de son involontaire amour, ses accents atteignent au plus haut degré de puissance. Le monologue final : « Le perfide Renaud me fuit » aurait, à lui seul, assuré l'immortalité d'un auteur par la véhémence de son style, l'admirable ordonnance de la composition et sa péroraison déchirante. Puis, quand la voix s'est tue, brisée, cette rapide et violente symphonie qui dit la chute du palais, ces trois coups terribles sur la médiante du ton mineur : un court silence et tout de suite pianissimo, la descente chromatique d'un trémolo qui s'enfle, irrésistible comme

la marche du Destin, et aboutit en cinq mesures aux trois accords majeurs de la conclusion. Ce sont là des splendeurs qu'on n'a point encore dépassées.

Gluck composa son *Armide* sur le livret même écrit par Quinault, pour Lulli, et qui s'était maintenu quatre-vingt-dix ans au théâtre, avec la musique du florentin. Cet étrange coup d'audace de recommencer textuellement un chef-d'œuvre universellement admiré, fut couronné de succès. La pièce jouée à l'Opéra, le 23 septembre 1777, et reçue d'abord froidement, comme toutes les autres œuvres de son auteur, ne tarda pas à conquérir, comme elles, la faveur du public.

Durant les vingt-cinq années qui s'étendent de 1762 à sa mort, survenue en 1787, Gluck n'écrivit guère d'autres ouvrages de longue haleine que ces cinq chefs-d'œuvre. En 1763, cependant, il avait donné à Vienne *Esio*, dont il ne nous reste qu'un acte, et *les Pèlerins de la Mecque* ou *la Rencontre imprévue*, amusant petit opéra-bouffe dans le style italien, sur un livret de Dancourt, d'après Le Sage. Cette farce musicale a été récemment rééditée en France. En 1765, il écrivait, avec Métastase, *il Parnasso confuso*, qui fut jouée à Schœnbrunn par les plus hauts personnages de la cour, et *la Corona* dont l'exécution n'eut pas lieu. En 1769, *Paride ed Elena*, conçu pourtant suivant les mêmes théories qu'*Alceste* et qu'*Orfeo*, n'eut pas de succès, quoique renfermant de réelles beautés. Gluck n'insista pas pour



Cliché Heck.

MAISON DE GLUCK A VIENNE

faire triompher cette œuvre et ne la donna jamais en France. La même année, il faisait représenter à Parme, dans des fêtes royales, trois actes séparés : un acte d'*Orfeo* arrangé pour la circonstance et deux autres fragments qui sont demeurés inédits : l'*atto de Bauci et Filemone* et l'*atto d'Aristeo*.

Pris ensuite par la composition et les adaptations de ses œuvres françaises, il s'y consacra exclusivement. Le dernier de ses ouvrages dramatiques suivit de quelques mois *Iphigénie en Tauride* ; c'était *Écho et Narcisse*, composé sur un livret du baron de Eschudy et joué pour la première fois le 21 septembre 1779. A part un « Hymne à l'Amour », page superbe et qui fut accueillie chaleureusement, la pièce déplut et ne parvint jamais à s'imposer. Cet insuccès blessa Gluck très vivement ; il en garda toujours quelque rancune à notre pays. Il venait précisément de ressentir les premières attaques du mal qui l'emporta huit ans plus tard. Il se faisait vieux ; illustre et riche, il ne pouvait plus rien attendre du théâtre. En octobre, il reprit donc le chemin de Vienne, où il retournait d'ordinaire composer les œuvres qu'il donnait ensuite à Paris. Mais cette fois, il ne revint plus en France et n'écrivit plus pour la scène. Aussi bien quand il regarda, lors de ce dernier départ, sa réforme artistique géniale, appuyée sur l'irrésistible argument des cinq chefs-d'œuvre qu'il laissait à notre pays, il dut se trouver satisfait. Créateur de tant de tumulte et de mouvement, M. le chevalier Gluck avait glorieusement conquis le droit au silence et au repos.

VI

C'est un lieu commun de constater que la plupart des grands génies ne gagnent pas à être connus personnellement. Comme artistes ou comme savants, ils rayonnent d'un éclat sans tache au-dessus de l'humanité; comme citoyens ils ont leur bonne part de faiblesses, faiblesses d'autant plus sensibles qu'elles contrastent davantage avec tant de qualités brillantes et qu'une irritabilité, fréquente chez les producteurs, exagère encore bien souvent les petits côtés de leur caractère.

Mais la personnalité constitue un bloc infrangible. Le plus fâcheux défaut, comme la plus innocente manie sont inséparables des aptitudes héroïques d'un créateur et l'on ne saurait pas plus les dissocier, qu'on ne peut, sans le détruire, supprimer une propriété quelconque d'un corps chimique défini. La moralité, même douteuse, d'un homme supérieur est solidaire de sa personnalité intellectuelle et le psychologue ne saurait expliquer l'une sans l'autre.

A vrai dire, chez Gluck, l'étude du caractère n'est pas si désillusionnante, et ceux qui connurent personnellement le compositeur n'eurent pas tous à en souffrir. Pris dans le rayonnement de son charme et de sa haute intelligence artistique, ils ne devaient même pas s'apercevoir beaucoup des petitesses que nous connaissons surtout par ses ennemis.

Le plus grand défaut de l'auteur des *Iphigénies*, le plus inattendu surtout chez un homme si sensible, ce fut l'amour du gain, une étrange et continuelle préoccupation de s'enrichir. On dit cependant qu'il se montrait fort généreux pour les pauvres et, bien que son testament contînt, en faveur des établissements charitables de Vienne, des libéralités maigres jusqu'à l'ironie, on ne peut pas douter de la parole de ses intimes. Mais, s'il ne fut pas avare, il était du moins extrêmement intéressé. Non seulement il se montra toujours très exigeant vis-à-vis des directeurs de théâtre, et leur tint la dragée haute, grâce au succès constant de ses œuvres, mais il arrondit encore la fortune que lui rapportaient ses opéras, par des petites opérations de brocante. Il excellait dans les échanges de bijoux, que lui facilitaient ses hautes relations, et l'on ne peut songer, sans sourire, au sublime musicien, en manche de chemise, refilant à quelque marquise de Versailles, pendant une répétition d'*Alceste*, la montre qu'il avait acquise au rabais d'une archiduchesse autrichienne.

Ces appétits de lucre dépoétisent un peu le grand homme, et pourtant qui sait si nous ne leur devons pas des chefs-d'œuvre ! Sans le désir d'accroître son capital, ce musicien n'eût-il pas cessé de produire après *Orfeo*, comme Rossini après *Guillaume Tell?* Il était peut-être aussi paresseux que l'auteur du *Barbier* et, gourmand comme lui, se fût également confiné, sans l'appât de l'or, dans la préparation du macaroni, dont Métastase et Durante avaient bien dû lui passer la bonne recette.

L'hypothèse de paresse, quand il s'agit de Gluck, n'est d'ailleurs pas gratuite. S'il aimait assez son art pour composer avec passion et pour gagner amplement, aux répétitions, les beaux feux qu'il stipulait toujours, il témoignait d'une nonchalance sans pareille dès qu'il s'agissait de fixer sur le papier ses conceptions divines. Écoutons Berlioz déplorer, dans *A travers chants*, cette négligence incroyable.

« Les partitions de Gluck furent toutes écrites avec un incroyable laisser-aller. Quand on en vint ensuite à les graver, le graveur ajouta ses fautes à celles du manuscrit, et il ne paraît pas que l'auteur ait daigné s'occuper alors de la correction des épreuves. Tantôt les premiers violons sont écrits sur la ligne des seconds, tantôt les altos devant être à l'unisson des basses, se trouvent, par suite d'un *col basso* négligemment jeté, écrits à la double octave haute de celles-ci, et font, en conséquence, entendre parfois les notes de la basse au-dessus de celles de la mélodie ; l'auteur ici oublie d'indiquer le ton des cors ; ailleurs, il a négligé d'indiquer l'instrument à vent qui doit exécuter une partie saillante ; est-ce une flûte, un hautbois, une clarinette ? On ne sait. Quelquefois il écrit sur la ligne des contre-basses quelques notes importantes pour les bassons, puis il ne s'occupe plus d'eux et l'on ne peut savoir ce qu'ils deviennent ensuite.....

« ... Je n'en finirais pas de décrire un tel désordre. Il y a même, dans la grande partition française (d'*Alceste*), par suite d'une faute de copie, une cacophonie

d'instruments de cuivre digne de certaines partitions modernes.

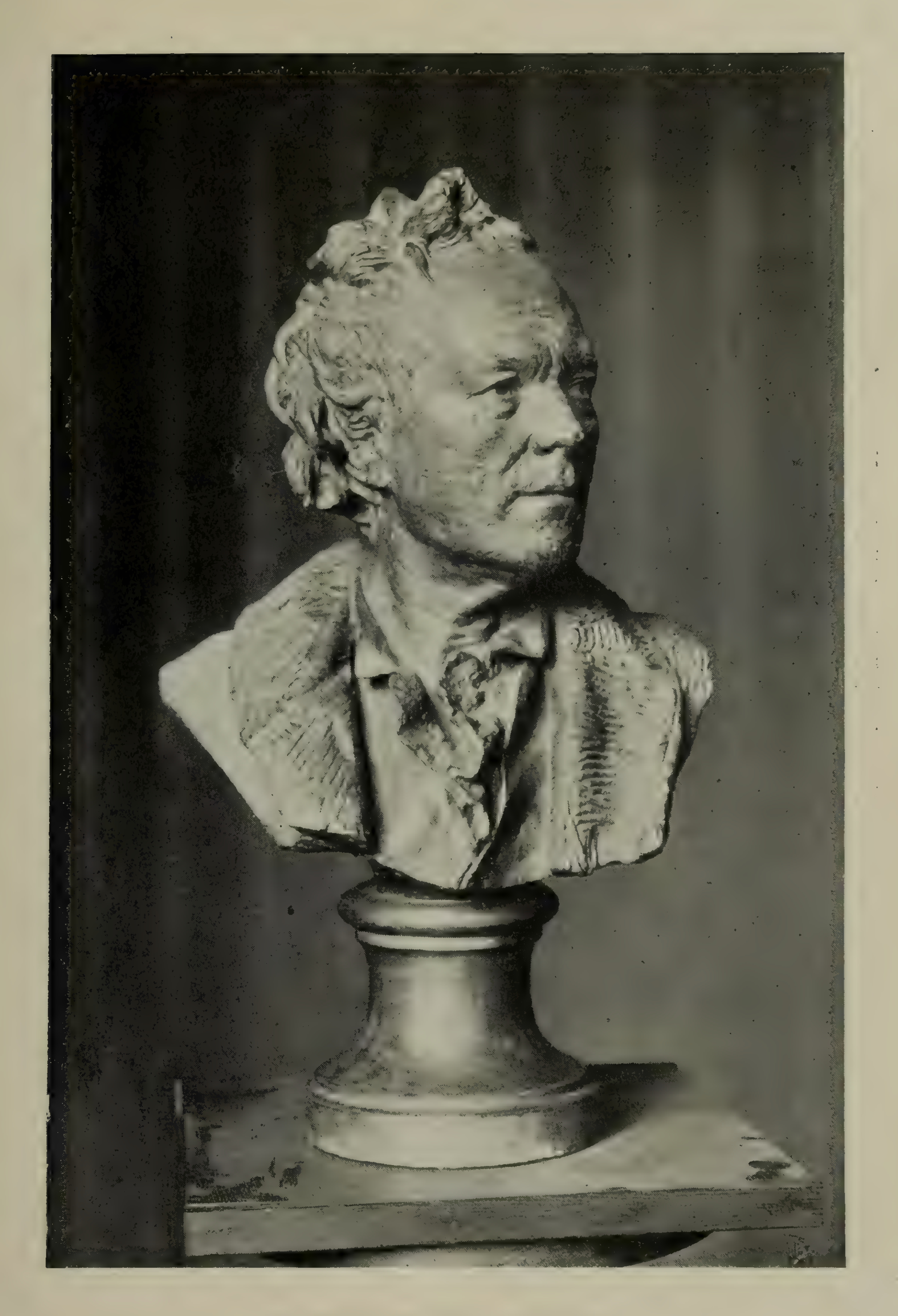
« Gluck dit, dans une de ses lettres : « Ma présence aux répétitions de mes ouvrages est aussi indispensable que le soleil à la création. » Je le crois bien, mais elle l'eût été un peu moins s'il se fût donné la peine d'écrire avec plus d'attention, et s'il n'eût pas laissé aux exécutants tant d'intentions à deviner et tant d'erreurs à rectifier. »

En tous cas son caractère intéressé n'étouffa pas, chez Gluck, les qualités du cœur. Il aimait solidement ses amis et cultiva, dans sa vie, deux grandes affections : sa femme, Marianne Pergin, fille d'un négociant fort riche, il est vrai, mais qu'il épousa par amour, à Vienne, le 15 septembre 1750, et qu'il rendit parfaitement heureuse pendant les trente-sept années que dura leur union, et sa nièce, également appelée Marianne, « jeune fille extrêmement délicate et presque aérienne, dit Mme Suard, mais dont les sons de la voix pénétraient jusqu'à l'âme ». Cette nièce suivait partout M. et Mme Gluck, qui n'avaient pas d'enfants, et Paris fut idolâtre du talent de la « petite muse ». Elle mourut en Autriche, loin de son oncle. C'était la veille de la première d'*Alceste*. Il se trouvait seul à Paris, et ressentit un chagrin violent qu'il manifesta par des plaintes et des cris. On ne peut pas douter de sa tendresse pour cette jeune fille ; cependant la vivacité de sa nature l'emportait sur tout autre sentiment, même vis-à-vis d'elle, quand il s'agissait de son art. Un jour, chez Klopstosk, dont il avait mis

quelques poèmes en musique, dans sa jeunesse, on demandait à Marianne de chanter la *Nuit d'Été*. Gluck, qui voulait toujours la perfection, répondit brusquement : « Elle n'en est pas capable ! » Et il se mit à chanter lui-même cette mélodie.

Cette intransigeance du compositeur, en ce qui concernait la musique et surtout *sa* musique, ces façons tranchantes et qui n'admettaient point de réplique aussitôt que *son* œuvre ou *son* système étaient en jeu, furent les véritables caractéristiques de sa nature. Faire reprendre *entièrement* un acte interrompu par un commencement d'incendie, pour permettre aux esprits de se rasseoir et d'apporter à la fin de l'audition tout le recueillement désirable, et déclarer à haute voix, en présence de toute la cour d'Autriche : « Si l'on ne recommence pas le ballet, l'opéra est fini pour aujourd'hui ! » Crier à un acteur qui avait promis qu'aux répétitions en costumes on ne le reconnaîtrait plus : « Mon ami, je vous reconnais très bien ! » Faire reculer de six jours, une première à laquelle la famille royale doit assister le soir même. Voilà de ses coups familiers.

Un caractère si entier n'était pas pour lui gagner l'indulgence de ses adversaires dans la querelle piccinniste. Il faut avouer toutefois que Gluck fut loin de prendre aux luttes qui divisèrent Paris, pendant quelques hivers, la même part que ses séides. Certes, il disait son mot, à l'occasion, un mot vif et péremptoire. Mais il avait mieux à faire que de s'éterniser, comme eux, dans des chamailles à perte de vue avec des littérateurs



BUSTE DU CHEVALIER GLUCK
(D'après le plâtre original de Houdon. Collection de M. Moreau-Nélaton.)

et des barreurs de croches. Étudier l'histoire du gluckisme et du piccinnisme, c'est se documenter sur un litige passionnant à coup sûr, et durant lequel se fit une grande consommation d'intelligence, d'esprit... et de méchanceté ; ce n'est apprendre rien de précis ni d'utile sur Gluck et sur son art.

Les deux lettres suivantes en disent, à elles seules, bien assez sur le rôle exact qu'il joua dans cette affaire. La première fut adressée en 1776 au bailli du Roullet, au moment où Piccinni allait venir en France travailler pour l'Opéra, sur un texte remanié par Marmontel, d'après le *Roland* de Lulli. Gluck, lui aussi, avait commencé à composer son *Armide* et un *Roland* sur les livrets de Quinault. Il écrivit donc à son ami l'épître suivante, qui, publiée par du Roullet dans l'*Année littéraire*, fut le point de départ de la fameuse querelle :

« Je viens de recevoir, mon ami, votre lettre du 15 janvier, par laquelle vous m'exhortez à continuer de travailler sur les paroles l'opéra de *Roland* ; cela n'est pas faisable ; parce que, quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à faire à M. Piccini, j'en ai brûlé tout ce que j'en avais déjà fait, qui peut-être ne valait pas grand'chose, et en ce cas, le public doit avoir obligation à M. Marmontel d'avoir empêché qu'on ne lui fit entendre une mauvaise musique. D'ailleurs, je ne suis plus un homme fait pour entrer en concurrence. M. Piccini aurait trop d'avantage sur moi, car, outre son mérite personnel, qui est assurément très grand, il

aurait celui de la nouveauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais, n'importe ; cela use la fantaisie, et puis je lui ai frayé le chemin, il n'a qu'à me suivre. Je ne vous parle pas de ses protections. Je suis sûr qu'un certain politique de ma connaissance donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris, pour lui faire des prosélites, et que Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur *Piccini*. Je plains, en vérité, M. Hébert (le directeur de l'Opéra) d'être tombé dans les griffes de tels personnages, l'un, auteur exclusif de musique italienne, l'autre, amateur d'opéras prétendus comiques. Ils lui feront voir la lune à midi.... »

C'était court, mais net, et l'on voit tout de suite le demi-dieu avec qui l'on aurait tort de badiner. Du Roullet avait sans doute un peu retouché la forme de son correspondant ; elle devait être moins correcte et plus imagée encore. Nous en possédons un échantillon pittoresque dans la lettre qu'il écrivait, le 16 novembre 1777, à la comtesse de Frise, sœur de son ami le comte d'Escherny. Tout Gluck se retrouve dans cette page, avec ses défauts, sa gaieté, ses préoccupations financières et l'ennui, — un plus gros mot vient à l'esprit, — que lui causaient au fond les combats déchaînés par son intransigeance. S'il est vrai, comme l'écrivait M. de Buffon, que le style soit l'homme même, jamais homme ne fut plus vivant que l'auteur d'*Armide*.

« Madame, on m'a si tracass*è* sur la musique, et j'en suis si dégoût*è*, qu'à présent je n'écri*rois* pas seulement

une *notte* pour un louis ; concevez par là, Madame, le degrè de mon dévouement pour vous, puisque j'ai pu me résoudre à vous arranger pour la harpe les deux chansons que j'ai l'honneur de vous envoyer. Jamais *on a* livrè une *battaglie* plus terrible et plus disputée *de* celle que j'ai donnè avec mon opéra d'*Armide* ; les cabales contre *Iphigénie*, *Orphée* et *Alceste* n'*étoint* que des petites rencontres entre les *trouppes* légères, en comparaison. L'ambassadeur de Naples, pour assurer un grand succès à l'opéra de Piccini, est *infaticable* pour cabaler contre moi, tant à la cour que parmi la noblesse ; il a gagnè Marmontel, la Harpe et quelques *acca*démiciens pour écrire contre mon *sisteme* de musique et ma manière de composer ; M. l'abbé Arnaud, M. Suard et quelques autres, ont pris ma *défence* et la querelle s'est *echauffè* au point, qu'après des injures, ils se*roint* venus aux *faites*, si les amis *communes* n'*auroint* pas mis l'ordre entre eux ; le Journal de Paris qu'on débite tous les jours en est plein, cette dispute fait la fortune du rédacteur, qui a déjà au delà de 2.500 *abbonnes* dans Paris. Voilà donc la révolution de la musique en France, avec la pompe la plus éclatante. *Les entousiastes* me disent : Monsieur, vous *etes* heureux de jouir des honneurs de la per*se*cution, tous les *grandes* génies ont passè *par-là*. Je les *envoyerai* volon*tier* au diable avec leurs beaux discours. Le fait est, que l'op*er*a qu'on dis*oit* d'être tombè, a produit en sept représentations 37.200 livres, sans compter les loges *louez* par l'année, et sans les *abonnees*. Hier, huitième représentation, on

a fait 5.767 livres, jamais *on a* vu une plaine si terrible, et un silence si soutenu ; le parterre était si *serrè*, qu'un homme qu'avoit le chapeau sur la tête, et à *que* la sentinelle *disoit* de l'*ot*er, lui a *rep*ondu : *Venez donc vous-même à me l'oter, car je ne puis pas faire usage de mes bras*. Cela a fait rire. J'ai vu des gens en sortant, les les cheveux déla*brè* et les *ab*its baig*nès*, comme s'ils ét*oint* tom*bez* dans une ri*viere* ; il faut être français pour acheter un plaisir à ce prix là, il y a six endroits dans l'opéra, qui forcent le public à perdre contenance et de s'*enp*orter. »

Dans la plupart des biographies d'artistes célèbres, il est pitoyable de voir les compilateurs prendre un soin puéril à dissimuler, chez ces maîtres, un orgueil qui messiérait certainement à des personnages médiocres, mais qui s'allie parfaitement à une haute valeur. Gluck était orgueilleux ; pourquoi chercher à l'en défendre ? Il faut avoir peu refléchi sur l'ensemble de conditions exceptionnelles qui produisent un génie, sur la part énorme d'audace, de confiance en soi, de certitude et d'admiration pour ses propres trouvailles que supposent la création et la publication d'œuvres susceptibles de désorienter, de blesser même parfois la masse des contemporains ; il faut avoir peu médité sur cette étrange situation d'un homme, qui dit blanc quand tout le monde dit noir, et qui finit néanmoins par avoir toujours raison, pour admettre que tant de facteurs indispensables soient compatibles avec la modestie.

La modestie, comment la concilierez-vous avec le

succès, avec le succès triomphal et nécessaire, que le génie peut attendre longtemps, qu'il peut chercher, plein d'une persévérance ardente, sûr de lui-même et de sa supériorité, mais qu'il doit trouver un jour, coûte que coûte, sous peine de s'étioler ou de s'aigrir ?... Quand la moitié du monde est à vos genoux, quand les rois, les seigneurs et les princesses parlent avec respect au fils du garde-chasse et que c'est pour avoir écrit *Orphée*, *Alceste* et les *Iphigénies*, pour avoir conduit, par la main, la vérité toute nue sur la scène musicale, d'où la timidité, la docilité ou la mesquinerie de vos prédécesseurs l'avaient éloignée, que vous marchez l'égal des plus illustres, l'orgueil ne devient-il pas une récompense légitime et précieuse ?...

Il est même davantage ; il est un devoir pour celui qui prétend communiquer chaque jour davantage avec l'âme du monde et faire battre son cœur, plus violemment que celui des autres, comme un divin écho du rythme universel. Victor Hugo, face à face avec l'Océan, sur la terrasse vitrée de Jersey, peut sembler ridicule à de petites cervelles ; mais, pour employer son langage, c'est dans la mâle et fière confrontation d'une intelligence, consciente de ses forces, avec la nature tout entière, que les conceptions géniales jaillissent pareilles à des étincelles électriques ; et la gestation du finale d'*Armide*, comme la gestation d'un poème de la *Légende des siècles*, est une œuvre d'orgueil autant que d'amour !

Non vraiment, le grand génie ne saurait être d'une modestie sincère, à moins qu'il ne rapporte toute sa

valeur à quelque cause mystérieuse, avec laquelle il se solidarise mystiquement, dans un orgueil indirect et plus grand que l'autre, puisqu'il se considère alors comme l'instrument ou l'image d'un prototype idéal de beauté absolue ! Gluck n'avait point de ces folles humilités. Il était foncièrement chrétien, comme la plupart des bons esprits de son temps, beaucoup par sentiment sans doute, un peu aussi, peut-être, parce que ses ennemis les philosophes ne l'étaient plus. Mais, au XVIIIe siècle, les croyants éclairés n'avaient pas encore inventé cette élégance d'afficher, comme une suprême orthodoxie, la maladie morale du moyen âge. Et Gluck était trop peu mystique pour juger indispensable d'attribuer au créateur la création de ses ballets ou de ses récitatifs.

L'orgueil du reste n'est pas la vanité. La vanité est sotte, bornée, aveugle et déraisonnable. Quand la vanité se vante, la postérité ricane par derrière. Mais la postérité applaudit quand l'orgueil se rend justice et c'est avec admiration que nous lisons aujourd'hui les paroles prophétiques de Gluck à Corancez, dans les corridors de l'Opéra, pendant la première représentation d'*Alceste*.

« Il serait plaisant que cette pièce tombât ; cela ferait époque dans l'histoire du goût de votre nation. Je conçois qu'une pièce composée purement dans le style musical réussisse ou ne réussisse pas ; cela tient au goût très variable des spectateurs ; je conçois même qu'une pièce de ce genre réussisse d'abord avec engouement et qu'elle meure ensuite en présence et pour ainsi dire du consentement de ses premiers admirateurs ; mais



Cliché Heck.

TOMBEAU DE GLUCK AU CIMETIÈRE DE VIENNE

8

que je voie tomber une pièce composée tout entière *sur la vérité de la nature*, et dans laquelle toutes les passions ont leur véritable accent, je vous avoue que cela m'embarrasse. *Alceste* ne doit pas plaire seulement à présent et dans sa nouveauté; il n'y a point de temps pour elle; j'affirme qu'elle plaira également dans deux cents ans, *si la langue française ne change point*, et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode. »

Le jour où Gluck demande à un copiste de l'Opéra si *Armide* est de son goût, et où celui-ci lui répond : « Une chose me chagrine ; je voudrais qu'au troisième acte le rideau ne se baissât pas sur les menaces cruelles de la Haine, sans qu'Armide suppliât quelque divinité propice... » ce n'est pas non plus la vanité qui conseille le chevalier. Il prend une plume et séance tenante écrit, paroles et musique, l'admirable andante tout frissonnant, si juvénile et si éploré, qui termine maintenant la scène :

> Amour, puissant amour, dissipe mon effroi,
> Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi !

Car si la vanité ne connaît d'autre maître qu'elle-même, l'orgueil est serviteur fidèle de la vérité.

Mais relisez n'importe lequel des chefs-d'œuvre de Gluck, les premières scènes d'*Iphigénie en Aulide*, par exemple, depuis le fougueux monologue d'Agamemnon, jusqu'à la délicieuse entrée de la jeune fille. Et puis courez au Louvre chercher, dans les salles de sculpture

moderne, le buste copié, par Guillaume Francin, sur celui que les admirateurs du chevalier avaient chargé Houdon de tailler dans le marbre. Regardez ce visage attirant, qui, malgré les joues épaisses et ravagées par la petite vérole, malgré son aspect gouailleur et légèrement « fouinard », a tout de même tant de dignité, avec son front haut, mais non très large, plus français que germanique. Voyez le charme pénétrant de ce regard, les commissures de cette bouche et de ce nez souverainement spirituels.

Et devant cette effigie, comme devant son œuvre, vous oublierez les menues faiblesses de l'homme ; vous ressentirez la même irrésistible sympathie pour celui qui, par un privilège insigne, concilia si parfaitement, dans son art, la grâce, la force et la majesté.

VII

Durant ses huit dernières années, Gluck ne bougea plus de Vienne. Oubliant la gloire que ses autres pièces lui avaient value en France, il gardait une vive rancune aux Parisiens de l'échec d'*Écho et Narcisse*. Peut-être leur en voulut-il encore davantage, lorsqu'en 1782 le *Didon* de Piccinni remporta, sur la scène de l'Opéra, un succès très vif et très mérité, et se maintint longtemps au répertoire. Le pauvre Piccinni, musicien doué, mais esprit timide et sans envergure, naïf et facile à berner, n'avait guère été heureux jusque-là et Gluck dut s'irriter

que son rival réussît enfin. Il avait assez fait souffrir pourtant le rossignol de Bari, jusqu'à lui souffler, avec *Iphigénie en Tauride*, en 1779, le tour de faveur que le directeur de l'Académie de musique avait formellement promis à l'italien, pour un opéra sur le même sujet. C'était bien le moins que le pauvre diable, après avoir connu jadis la célébrité, quand il écrivait la *Cecchina*, obtînt aussi quelque satisfaction en France, où il se déplaisait cordialement, grelottant sans cesse et incapable d'apprendre convenablement la langue. D'ailleurs, de l'avis général, *Didon* était une pièce absolument gluckiste, et le réformateur de la musique dramatique aurait dû trouver d'une assez flatteuse ironie que son rival ne parvînt à réussir à l'étranger qu'en devenant son imitateur.

Quoi qu'il en soit, deux ans plus tard, Gluck désireux de prendre une sorte de revanche, expédia à Paris son élève Antonio Salieri, avec une œuvre, *Hypermnestre* ou les *Danaïdes*, à laquelle il prétendait avoir collaboré pour une bonne moitié. Sur cette affirmation catégorique, on monta la pièce immédiatement. La mise en scène en était remarquable, le sujet légèrement romantique, d'une noirceur et d'une atrocité peu communes, la musique dans le style et suivant le système du maître. Le succès fut très grand et durable. Or, à quelques semaines de là, Gluck fit savoir qu'il n'était pour rien dans cet ouvrage, « composé par Salieri, seul ». Le procédé était bizarre ; mais le gluckisme triomphait encore, et cette fois sous la plume d'un disciple officiel.

En 1787, le chevalier travaillait, avec ce même Salieri, à un *Jugement dernier*, oratorio sur des paroles françaises de Roger. En dépit des attaques d'apoplexie répétées, dont son amour un peu excessif de la bonne chère et du bon vin n'était pas fait pour écarter le danger, le compositeur gardait la plénitude de son génie musical. Il se sentait baisser, malgré tout. Un jour qu'il hésitait sur la manière de faire intervenir le Christ, dans le *Jugement dernier*, et que son collaborateur ne savait quel conseil lui donner là-dessus : « Eh bien ! plaisanta Gluck, j'irai bientôt me renseigner moi-même ». Il le fit, comme il le disait; et voici, d'après M. Desnoiresterres, le récit de cette mort, assez conforme à la vie et à l'esthétique du vieux maître :

« Le 15 novembre de l'année 1787, il recevait, dans sa maison d'Alte Wieden, deux de ses amis fraîchement arrivés de Paris. Par ordonnance des médecins, tous les jours, après son repas, le chevalier faisait invariablement une promenade en voiture pour respirer un air moins épais et prendre un peu de mouvement. On avait apporté le café et les liqueurs ; Mme Gluck, après avoir servi les deux étrangers, alla donner l'ordre d'atteler. Pendant cela, son mari, voyant l'un des convives inactifs devant son verre, pris d'une sainte colère, saisit prestement le sien, qu'il vida d'un trait. Après quoi, il s'essuya vivement, et recommanda en plaisantant à tout son monde de ne pas le trahir auprès de sa femme, car toute liqueur lui était depuis longtemps rigoureusement interdite. Mme Gluck revint : la voiture était attelée ; elle

pria ses hôtes de les excuser et de vouloir bien attendre leur retour dans le jardin. Il y avait un quart d'heure tout au plus que l'on s'était quitté, quand Gluck fut pris d'une nouvelle attaque. L'on rétrograda hâtivement. Mais tout espoir était perdu. C'est en vain qu'on s'efforça de le ranimer ; il expirait sans avoir retrouvé connaissance et pu faire les suprêmes adieux à cette compagne dévouée et fidèle de sa vie, à l'âge de soixante-treize ans, dans toute la possession de lui-même et de ses riches facultés ».

. . . .

. . . .

L'école gluckiste, nous l'avons vu, s'était affirmée avant la mort de son fondateur par la *Didon* de Piccinni et par les *Danaïdes* de Salieri, auxquelles on peut ajouter encore le *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry, paru aussi en 1784. Pendant un quart de siècle, tous les compositeurs de théâtre, à l'exemple de leur illustre devancier, allaient marier les formes chantantes des Italiens à la vérité dramatique des vieux maîtres français. Semblables à l'auteur des *Iphigénies* par les formes de leur musique, ils ne différèrent de lui que par l'intensité de leur émotion. Les deux dernières œuvres les plus notoires de cette période virent le jour en 1807 ; mais tandis que l'une d'elles, le *Joseph* de Méhul, semble être seulement une imitation fort adroite des procédés gluckistes, par un musicien parfaitement doué mais peu génial, l'autre, la *Vestale* de Spontini, rappelle en plusieurs endroits le dynamisme et la profonde sensibilité de

Gluck, et les égale même, dans les admirables chœurs de ses deux derniers actes.

Mozart et Beethoven furent-ils gluckistes dans leur théâtre ? Observèrent-ils réellement les lois de logique et de vérité humaine, posées dans la fameuse « dédicace » ? Malgré le respect dû à la mémoire de tels musiciens, on doit reconnaître que non. Si la mélodie des opéras de Mozart l'emporte infiniment, comme *qualité*, sur celle des Italiens, elle n'en diffère essentiellement ni comme style, ni souvent même, il faut avoir le courage de l'avouer, comme impropriété expressive ; sans compter que le contraste excessif entre les récitatifs et les airs, contraste que Gluck réprouvait justement, y enlève toute vraisemblance au dialogue. Quant à l'unique opéra de Beethoven, si l'on se place au point de vue dramatique, on est également obligé de reconnaître que cet ouvrage inégal, semblable aux opéras romantiques de Weber et aux premiers opéras de Wagner, est une conception très hybride, fort éloignée des exigences scéniques et de la pure vérité sentimentale. Sans doute les opéras rossiniens s'en écartaient encore bien davantage, mais ils répondaient à un plan nettement conçu et, tout compte fait, le *Barbier* est une œuvre plus une et mieux venue que *Fidelio*.

A l'époque où l'italianisme triomphant oubliait les leçons de Gluck, l'école française, avec Boïeldieu, Auber et leur séquelle, passait par la même crise fâcheuse. Meyerbeer, génie cosmopolite, qui, né quelque trente ans plus tard, eût fait un si bon wagnérien, con-

duisait à l'abîme, avec un sens dramatique extraordinairement puissant, cette école du non-sens dramatique.

Berlioz et Wagner se souvinrent de Gluck. Ils l'admirèrent et, chacun d'eux, pour sa part, ramena la musique de théâtre vers le respect de la prosodie, et la subordination des sonorités au texte poétique. Mais le colosse de Bayreuth, qui se croyait un bon gluckiste, ne l'était point : il lui manquait la mesure. La « mélodie continue » wagnérienne est un sophisme ; sophisme défendu génialement par un orchestre incomparable, mais sophisme tout de même. La musique de *Tristan* et de la *Tétralogie* a beau être riche, être vraie, être merveilleusement émue et d'une « motricité » prodigieuse, par le fait même qu'elle repose à peu près uniquement sur des mélodies du second type, elle méconnaît deux besoins physiologiques de l'homme ; le besoin de variété et le besoin de symétrie. Quoiqu'en disent les wagnériens, les quelques airs répandus dans l'œuvre de leur dieu sont des oasis impatiemment attendues, même par les meilleurs musiciens, dans le désert de ces splendeurs invariables. Et pour défenseurs de la vérité expressive qu'ils se prétendent, les disciples de Wagner, MM. Humperdinck, Vincent d'Indy et Alfred Bruneau, par exemple, sont hors de la tradition gluckiste, chaque fois qu'ils demeurent esclaves de l'esthétique du leitmotiv et qu'ils fuient systématiquement les formes carrées, les vraies formes lyriques.

Berlioz et les compositeurs de l'école française qui le

suivirent, répondent bien mieux aux exigences du chevalier, si foncièrement français lui-même par l'équilibre et le sentiment des proportions. Gounod, Bizet, Félicien David, avec des qualités inégales et inférieures à celles de leur aïeul, furent des gluckistes. Le premier acte du *Roi de Lahore* de Massenet est du Gluck modernisé, mais excellent. Le *Samson et Dalila* de Saint-Saëns renferme des pages — « Dagon se révèle », par exemple, — tellement gluckistes qu'on les croirait de Gluck. Gluck aurait applaudi chaleureusement, comme à l'inspiration d'un petit-fils, l'admirable Invocation à la Nuit, de Gustave Charpentier, dans la *Vie du Poète*. Et le génial *Roi d'Ys* d'Edouard Lalo, est, avec les conquêtes modernes de l'harmonie et de l'instrumentation, un chef-d'œuvre gluckiste digne de ses meilleurs modèles.

Il n'est pas surprenant que dans un pays si fidèle à l'esthétique apportée à Paris, il y a cent trente ans, par l'auteur d'*Iphigénie en Aulide*, les œuvres de celui-ci obtiennent encore les éclatants succès qui en ont marqué les dernières reprises; celles d'*Orphée* à l'Opéra-Comique en 1896 et 1899, avec Mlle Marie Delna, celle d'*Iphigénie en Tauride* à la Renaissance, en 1899, avec Mme Jeanne Raunay, celle d'*Alceste*, à l'Opéra-Comique, en 1904, avec Mme Félia Litvinne, et celle d'*Armide*, à l'Opéra, en 1905, avec Mme Lucienne Bréval.

Cependant la littérature, qui n'aime pas les airs, — parce que les airs, c'est trop de musique, — la littérature ne perd jamais ses droits. Depuis quelque temps elle prend sa revanche et recommence à blasphémer contre

Armide et contre *Alceste*. Mais comme elle ne veut plus être wagnérienne, — Wagner c'est encore trop de rythme, — elle se jette dans les bras de Lulli et de Rameau avec des audaces de couleurs qui les eût effarouchés. Elle psalmodie, elle balbutie presque le dialogue de *Pelléas*, sur l'atmosphère orchestrale la plus délicieuse du monde, il est vrai, mais c'est tout de même un mouvement régressif. Le prégluckisme musical, semblable au préraphaélisme pictural d'il y a cinquante ans, aurait tort de se croire dramatique ou psychologique, il ne saurait être que décoratif. Le préraphaélisme a fini par ne donner que de belles tapisseries et de beaux meubles. Fils bâtard du coloris musical chatoyant et spleenétique des Russes, le prégluckisme brode des étoffes exquises, comme les *Nocturnes* de Debussy ou le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Il ne créera jamais d'action. Pour l'action, il faut du mouvement, et pour évoquer des images motrices, il faut des rythmes, de bonnes grosses lignes précises, solides et carrées.

Mais quoi ! les compositeurs sont les maîtres ! Ils font fi du raisonnement et se moquent des exemples. Ce sont eux qui ont raison, en fin de compte, pour peu que le génie devienne leur complice. Mais nous autres, les amateurs, nous pouvons toujours tirer quelque enseignement du passé. Ne quittons pas le chevalier, sans nous rappeler qu'au moyen de beaux arguments beaucoup de bons esprits méconnurent ses chefs-d'œuvre. Disons-nous bien que ce n'est pas avec l'intelligence, qu'il faut écouter la musique, mais avec les sens et le

cœur. Et comme « moralité » de cette histoire, lisons encore une anecdote de Corancez, où Gluck aura le dernier mot :

« Je dois dire, avant de quitter *Alceste*, que j'y conduisis un jour mon fils, encore enfant, à la vérité, mais cependant d'âge à pouvoir suivre la marche dramatique ; je l'avais d'ailleurs bien instruit sur le fond du sujet. Il ne cessa de pleurer, et comme souvent la manière dont il était affecté allait jusqu'aux sanglots, il croyait devoir s'excuser auprès de moi en m'assurant qu'il ne pouvait s'en empêcher. Satisfait de cette marque d'intelligence et de sensibilité, j'en fis part à M. Gluck comme d'un effet assez extraordinaire ; il me répondit : « Mon ami, cela ne m'étonne pas, il se laisse faire... »

RÉPERTOIRE

DES ŒUVRES DRAMATIQUES DE GLUCK [1]

1741. *Artaserce* (Milan).
— *Demofoonte* (Milan),
1742. *Demetrio* (Venise).
— *Ipermnestra* (Venise).
1743. *Artamène* (Crémone).
— *Siface* (Milan).
1744. *Fedra* (Milan).
1745. *Alessandro nell'Indie* (Turin).
1746. *La Caduta de' Giganti* (Londres).
1747. *Semiramide riconosciuta* (Vienne).
1749. *Tetide* (Charlottenbourg).
1751. *La Clemenza di Tito* (Naples).
1754. *Le Cinesi* (Vienne).
— *Il trionfo di Camillo* (Rome).
— *Antigona* (Rome).
1756. *Il Re Pastore* (Vienne).
1759 à 1761. Opéras-comiques sur des paroles de Favart : *les Amours champêtres, le Chinois poli en France, le Déguisement pastoral, l'Isle de Merlin, la Fausse Esclave, Cythère assiégée, le Cadi dupé.*
1761. *Don Giovanni* (Vienne).
1762. *Il trionfo di Clelia* (Bologne).
— *Orfeo ed Euridice* (Vienne), partition italienne.
1763. *Ezio* (Vienne).
1764. *Les Pèlerins de la Mecque* (Vienne).
1765. *Il Parnasso confuso* (Schœnbrunn).
— *La Corona.*
1766. *Alceste* (Vienne), partition italienne.
1769. *Paride ed Elena* (Vienne).
— *La Feste d'Apollo* (prologue), *l'Atto de Bauci e Filemone, l'Atto d'Aristeo, l'Atto d'Orfeo* (Parme).
1774. *Iphigénie en Aulide* (Paris).
— *Orphée et Eurydice* (Paris), partition française.
1775. *Le Poirier ou l'Arbre enchanté* (Versailles).
1776. *Alceste* (Paris), partition française.
1777. *Armide* (Paris).
1779. *Iphigénie en Tauride* (Paris).
— *Echo et Narcisse* (Paris).

[1] Gluck étant, avant tout, sinon exclusivement, un musicien de théâtre, nous ne donnons ici que la liste de ses ouvrages dramatiques. Il n'y aurait aucun intérêt à énumérer les très rares pièces qu'il a pu écrire en dehors de ses opéras : les mélodies sur des poésies de Klopstock par exemple, que nous avons citées au cours de notre étude, ou l'oratorio du *Jugement dernier*, entrepris en collaboration avec son élève, Antoine Salieri. Ce sont là de trop médiocres titres à notre admiration.

Nous ne donnons pas de Bibliographie de Gluck. Les ouvrages d'ensemble sur l'homme et l'œuvre sont très peu nombreux. Jusqu'ici l'on n'en avait publié qu'un seul en France, un livre très complet d'ailleurs, le *Gluck et Piccinni*, de Gustave Desnoiresterres (librairie académique Didier et Cie). Ce volume se réfère avec beaucoup de soin aux quelques ouvrages allemands consacrés à l'auteur d'*Alceste*, aux innombrables articles de journaux et de revues qui traitèrent de Gluck et de ses doctrines du vivant du maître et peu après sa mort, ainsi qu'aux mémoires et aux correspondances qui s'occupèrent en grand nombre de sa curieuse personne et de sa « révolution » musicale.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

EVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HERISSEY

